الدكتور يوسف خليف
رئيس قسم اللغة العربية
كلية الآداب - جامعة القاهرة

دراسات في الشعر الجاهلي

دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة

الكتـــــــاب : دراسات في الشعر الجاهلي

المـــؤلـــف : د. يوسف خليف

رقــم الإيــداع : ٤٦٦١٢

الناشــــــــر : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع

شركة ذات مسئولية محدودة

الإدارة والمطـابـع : ١٢ شارع نوبار لاظوغلي (القاهرة)

ت : ٢٥٤٢٠٧٩ فاكس ٣٥٥٤٣٢١

التـوزيـــــع : دار غريب ١ ، ٣ شارع كامل صدقي الفجالة - القاهرة

ت : ٥٩٠٢١٠٧ - ٥٩١٧٩٥٩

إدارة التســويق والمعـرض الدائم : ١٢٨ شارع مصطفى النحاس مدينة نصر – الدور الأول

بسم الله الرحمن الرحيم

مقـــدمة

على الرغم من تباعد العصور بيننا وبين العصر الجاهلي ، وعلى الرغم من تلك القرون التي تزيد على خمسة عشر قرنا ، والتي قطعتها قافلة الزمن في رحلتها المتواصلة من أعماق الجزيرة العربية الى آفاق دنيانا المعاصرة ، لايزال الشعر الجاهلي خالدا في أعماقنا ، نابضا بكل معاني الحياة ، لأنه — ببساطة — كان تعبيرا صادقا عن الحياة ، لا زيف فيه يموّه صورتها ، ولا افتعال يمسخ حقيقتها ، ولأنه — أيضا — يحمل إلينا أثارة من عطر الصحراء الخالدة في أعماق كل عربي منا ، وبقية مما ترك أسلافنا القدماء من تراث فني لانملك أن ننفصل عنه ، لأنه قطعة من تاريخنا ، ومقوّم من مقومات حضارتنا العريقة . وهى حضارة — مهما يختلف الباحثون في تاريخ الحضارات حولها ، ومهما تتباين آراؤهم في تقويمها — يظل الجانب الأدبي منها بعيدا عن اختلاف الآراء وتباين النظريات . ومن غير إثارة لجدل فإننا — إذا استثنينا الحضارة الإغريقية — لانجد حضارة قامت على قاعدة أدبية إلا الحضارة العربية . ومع ذلك لم يزدهر الأدب في الحضارة الإغريقية إلا في مدن محدودة ، أما في حضارتنا العربية فقد كان الأدب مزدهرا في كل رجا من أرجاء الجزيرة ، ولولا ذلك لما كان القرآن الكريم معجزة الإسلام الخالدة . ومن سوء حظ هذه الحضارة أن كثيرا من جوانبها ابتلعته الزمان ، ولو وصلت إلينا كاملة لتغيرت الصورة ، وتبدلت الأحكام . وقديما قال أبو عمرو بن العلاء قولته المشهورة : « ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله ، ولو جاءكم وافرا لجاءكم علم وشعر كثير » . وهى قولة تعكس الأسف العميق الذى كان يملأ نفسه ونفوس المعاصرين له من العرب وهم يرون أهم مقوم من مقومات حضارتهم ، وأبرز معلم من معالمها ، تعدو عليه عوادى الزمن ، وتمتد

إليه أيدى الضياع فتبعثره عبر السنين على امتداد الطريق الطويل الذى قطعته قوافل الرواة فى رحلتها الشفوية من العصر الجاهلى إلى عصر التدوين . رحلة استغرقت من عمر الزمن ثلاثة قرون .

ومهما تختلف أذواقنا ، ومهما تتباين أساليبنا فى الحياة ، ومهما يتفاوت حظنا من حضارتنا الحديثة التى تعيش فى أعماقنا ، وتربطنا بها أوثق الأسباب وأقوى الوشائج ، فنى أعماق كل منا ذلك العربى القديم ابن الصحراء الخالدة الذى عاش فيها ، وارتبطت حياته بها ، ثم انطلق — مع صحوة الفجر الجديد حين أشرقت الجزيرة العربية بنور ربها — فى أمصار الأرض المختلفة ينشر حضارته وما يحمله معها من تراث عريق وتقاليد أصيلة فى كل منزل نزل به ، وفى كل موطن استقر فيه . ولعل شيئا من ذلك هو الذى يجعلنا حتى اليوم — ونحن نتنفس ملء صدورنا هذه الحضارة الحديثة — نستشعر عطر الصحراء النفاذ يخالط أنفاسنا التى تملأ صدورنا . ومن هنا عاش الشعر الجاهلى خالدا فى أعماقنا ، نابضا بكل معانى الحياة ، وكأنما منحته الصحراء قبل أن يرحل عنها مع قوافل الرواة فى رحلته الطويلة سرا من أسرارها الخالدة التى تنطوى عليها رمالها الغامضة ، سرا يملك القدرة على أن ينقلنا — كأنه البساط السحرى الذى عاش فى أخيلة العرب قرونا طويلة — من عالمنا الحديث بما فيه من ضجيج وصخب إلى عالم الصحراء الصامت إلى الأبد ، أو كأنه إكسير الحياة الذى ضاعت حياة القدماء فى البحث عنه ، والذى يحيل التراب ذهبا ، بل يحيل الواقع الذى نعيش فيه أحلاما ذهبية تعود بنا إلى الماضى البعيد الذى كان يعيش فيه أبناء هذه الصحراء . أطفال العالم الخالدون . وفى غير مبالغة ؛ وبدون استشعار لعصبية جاهلية ، أنا من الذين يعيشون أعماق هذه التجربة البدوية منذ أن اتصلت حياتى بتراثنا العربى القديم حين وجهت رحلى شطر الصحراء لدراسة أدبنا العربى الخالد .

***

وعلى الرغم من كثرة الدراسات التى قامت حول الشعر الجاهلى ، وعلى الرغم من اهتمام الباحثين فى الأدب العربى — وخاصة المستشرقين — بهذا

الشعر ، ما زالت هناك جوانب منه فى حاجة إلى مزيد من الدراسة ، لكشف ما يكتنفها من غموض ، وتجلية ما يحيط بها من حجب ، ولإلقاء مزيد من الأضواء على الظلمات التى نسجتها أيدى القرون المتطاولة أستارا كثيفة تحجب الرؤية وترد البصر ، ولنفض ما تراكم من غبار الزمن على الكنوز الثرية التى تحتفظ بها الكهوف السحيقة والمتاهات المضلة .

وقد رأيت فى هذه الدراسات أن أقف عند بعض هذه الجوانب الغامضة ، وان أشق طريقى عبر هذه المتاهات المضلة نحو تلك الكهوف السحيقة ، على أمل الكشف عن شىء من الكنوز الثرية لهذا الشعر التى تراكم فوقها غبار الزمن . وتخيرت طائفة من مشكلاته التى يكثر خلاف الباحثين حولها ، فى محاولة متواضعة للمساهمة فى التنقيب عن « حفائر ما قبل التاريخ الأدبى » . وكانت البداية مع أربع مشكلات منها ، وقفت أمامها أعيد النظر فيها ، واخترقت حجب القرون المتكاثفة فوقها ، لعلى أهتدى إلى بصيص من النور يضىء لى الطريق ، ويكشف عن الحقيقة الضائعة ، أو – على الأقل – يقترب منها : مشكلة الشعر الجاهلى بين الرواية والتدوين ، ومشكلة أولية هذا الشعر وما بعد هذه الأولية ، ومشكلة مقدمات القصائد الجاهلية الطللية وغير الطللية ، ثم مشكلة الشعر الجاهلى بين النزعتين القبلية والفردية . وهى مشكلات ما زالت طائفة منها غامضة مجهولة ، وطائفة أخرى ما زال الخلاف بين الباحثين محتدما حولها ، فكلتا الطائفتين ما زالت فى حاجة إلى مزيد من الدراسات من أجل الكشف عن حقائقها العلمية الضائعة . وهذا هو الخط الذى يربط بين هذه الدراسات جميعا .

ولست أدعى أنى وصلت فى هذه المشكلات إلى ما يسميه ديكارت « اليقين الرياضى » ، فمثل هذا اليقين فى المسائل الأدبية والفنية أمر بعيد المنال ، وإنما كل ما أملك أن أقرره هو أنى قمت ببعض التجارب من أجل الكشف – بعد استئذان علماء الفضاء – عن الوجه المظلم من القمر .

والله نسأل أن يبلغنا الغاية ، ويجنبنا الضلال .

القاهرة سنة ١٩٨١ يوسف خليف

الشعر الجاهلى
بين الرواية والتدوين

(١)

القضية التي يبدو أنها أصبحت الآن لا تقبل جدلا حولها ، ولا شكا فيها ، هي أن العرب في العصر الجاهلي كانوا يعرفون الكتابة . وهي قضية ثابتة بشهادة الواقع التاريخي من ناحية ، وشهادة النصوص الأدبية من ناحية أخرى . فلم تكن الجزيرة العربية في هذا العصر متخلفة حضاريا بالصورة التي كان الباحثون القدماء يتصورونها ، ولم تكن بمعزل عن الحضارات الأجنبية التي كانت تحيط بها من كل جانب ، وإنما كانت على صلة بها عن طريق الجوار والاحتكاك المباشر ، وأيضا عن طريق تسرب عناصر منها مع القوافل التجارية النشطة التي كانت تجوب أرجاءها شرقا وغربا وشمالا وجنوبا ، ثم عن طريق محاولات التغلغل السياسي والديني التي كانت تأتي من ناحية الفرس في الشرق ، والروم في الشمال ، والأحباش في الجنوب . وفي الدراسة القيمة التي قام بها « أوليري » عن الجزيرة العربية قبل الإسلام(١) محاولات موفقة لتبين هذه التيارات الحضارية التي كانت تتدفع فيها في هذه المرحلة من تاريخها القديم .

والنقطة الحاسمة في الموضوع أن نتذكر أن مجتمع الجزيرة العربية في هذه المرحلة من تاريخها كان يعرف أسلوبين مختلفين من أساليب الحياة الاجتماعية : أحدهما في مجتمع البادية ، وكانت وحدة الحياة فيه القبيلة المتنقلة ، والآخر في مجتمع المدن وكانت وحدة الحياة فيه القبيلة المستقرة التي أتاحت لها الظروف الطبيعية فرصة هذا الاستقرار . وهي قسمة لاحظها العرب أنفسهم منذ أقدم عصورهم حين تحدثوا عن أهل الوبر وأهل المدر (٢) ، وحين اصطلحوا على تسمية

---

(١) O'Leary : Arabia before Muhammad (London, 1927).

(٢) قال بعض الأعراب للنبي صلى الله عليه وسلم : « لنا الوبر ولكم المدر » .
(انظر لسان العرب مادة « مدر ») .

سكان البادية بالأعراب وسكان المدن بالعرب (١) ، وهو اصطلاح جرى التعبير القرآنى عليه فى كل المواضع التى تحدث فيها عن هؤلاء الأعراب (٢).

والأمر الذى لاشك فيه أن الكتابة كانت معروفة فى مجتمع المدن ، وبخاصة المدن التجارية ، فى مثل هذه المدن تكون الكتابة أمرا حيويا لابد منه لقيام حياة اقتصادية منظمة بها . وإذا أخذنا من مكة مثلا لهذه المدن التجارية فإننا نستطيع أن نقرر — ونحن مطمئنون — صحة هذه القضية ، فقد كانت الكتابة عنصرا أساسيا من عناصر الحياة فى مكة ، وحقيقة ثابتة من حقائق تاريخها القديم لا يوجد اليوم بين الباحثين من يجادل فيها . وفى الدراسة الخصبة التى قام بها « لامنس » عن مكة قبيل الهجرة (٣) ما يؤكد هذه الحقيقة بصورة نهائية . وخبر صحيفة قريش التى كتبتها بمقاطعة بنى هاشم وعلقتها بالكعبة معروف (٤) ، وكذلك خبر فداء أسرى قريش فى غزوة بدر ممن يعرفون الكتابة (٥) ، ومعروف أيضا ان النبى صلى الله عليه وسلم خصص جماعة من صحابته لكتابة ما ينزل عليه من القرآن الكريم (٦) ، والعلماء يذكرون أن عددهم كان كبيرا (٧) . ويشير المؤرخون إلى مجموعات اخرى

---

(١) انظر لسان العرب وتاج العروس : مادة « عرب » .

(٢) التوبة : ٩٠ ، ٩٧ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠١ ، ١٢٠ . والأحزاب : ٢٠ ، والفتح : ١١ ، ١٦ والحجرات : ١٤ . وانظر فى تفسير الكلمة الألوسى : روح المعانى ١١ / ٤ (المنيرية القاهرة) .

(٣) Lammens (H.) ; La Mecque à la Veille de L'Hégire (Beyrouth, 1924).

(٤) انظر ابن هشام : السيرة النبوية ١ / ٣٧٥ — ٣٧٦ (الحلبى بالقاهرة — ١٩٣٦) .

(٥) انظر ابن سعد : الطبقات الكبرى ٢ / ١ / ١٤ (ليدن) .

(٦) انظر السيوطى : الاتقان ١ / ٥٧ — ٥٨ (القاهرة ١٩٣٥) .

(٧) يذكرون منهم الخلفاء الأربعة وزيد بن ثابت وأبى بن كعب ومعاوية وخالد بن الوليد وثابت بن قيس (انظر الزركشى : البرهان ١ / ٢٣٧ — القاهرة ١٩٥٧) . وقد استطاع بلاشير — بناء على مقارنات ومراجعات لكتب السيرة والتاريخ — أن يصل بهم إلى أربعين كاتبا .

Blachère ; Introduction au Coran, p. 12 (Paris, 1947).

ممن كانوا يكتبون للرسول صلى الله عليه وسلم ، فغير كتّاب الوحي كان هناك كتاب للرسائل ، وكتاب للمعاملات المدنية ، وكتاب لأموال الصدقات ، وكتاب للمغانم ، وكتاب يكتبون بين يديه عليه السلام فيما يعرض من أموره وشؤونه (١) . وفي القرآن الكريم ما يشير إلى وجود جماعات من القصّاص في مكة كانوا يكتبون أخبار الأوائل ، ويحدثون الناس بها (٢) . والأدلة على معرفة العرب للكتابة في مجتمع المدن العربية قبل الإسلام كثيرة (٣) . وهي مسألة أصبحت مقررة بين الباحثين ، ولم تعد موضع نظر بينهم ، وإنما المشكلة تتركز في مجتمع البادية ، وإلى أي مدى كانت الكتابة منتشرة فيه .

لقد حاول كرنكو أن يثبت أن الكتابة كانت منتشرة في الجزيرة العربية قبل الإسلام ، وجمع — من أجل ذلك — أمثلة كثيرة (٤) ، وكذلك فعل بعض الباحثين العرب (٥) ، ولكن الواقع — كما لاحظ بلاشير بحق —

(١) انظر الجهشياري : الوزراء والكتاب ١٢ — ١٤ (الحلبي بالقاهرة — الطبعة الأولى)

(٢) « وقالوا أساطير الأولين اكتتبها فهي تملى عليه بكرة وأصيلا » (الفرقان : ٥) وفي السيرة النبوية أن هذه الآية نزلت في بعض من كانوا يقولون ذلك كالنضر بن الحارث الذي « كان إذا جلس رسول الله صلى الله عليه وسلم مجلسا ، فدعا فيه إلى الله تعالى ، وتلا فيه القرآن ، وحذر فيه قريشاً ما أصاب الأمم الخالية ، خلفه في مجلسه إذا قام ، فحدثهم عن رستم السنديد وعن اسفنديار وملوك فارس ، ثم يقول : والله ما محمد بأحسن حديثا مني ، وما حديثه إلا أساطير الأولين اكتتبها كما اكتتبتها » (ابن هشام ١ / ٣٨٣ — ٣٨٤) .

(٣) انظر ناصر الدين الأسد : مصادر الشعر الجاهلي ، الباب الأول (دار المعارف القاهرة ١٩٦٦) .

(4) Krenkow ; The use of writing for the preservation of Ancient Arabic Poetry. (A Volume of Oriental Studies, Cambridge, 1922).

(٥) انظر أحمد الحوفي : المرأة في الشعر الجاهلي ٣٢٧ — ٣٣٥ (القاهرة ١٩٥٤) . وناصر الدين الأسد : مصادر الشعر الجاهلي ٢٣ — ١٠٣ (القاهرة ١٩٦٦) .

« أن الأدلة التى تثبت استعمال البدو للكتابة هزيلة » (١) ، وأنه من النادر — حتى فى أيامنا هذه — أن نجد بين البدو من يعرف القراءة والكتابة (٢) ، وأن اتخاذ الشعراء الجاهليين من مظاهر الكتابة مادة للتشبيه والاستعارة فى حديثهم عن الأطلال لايدل على أنهم كانوا يستخدمون الكتابة ، وإنما هى رواسم تقليدية لاصلة لها بالحقيقة ، بل قد تدل على جهل بهذا الفن الذى كان يعد عندهم من الأمور الغريبة (٣) ، وأن الكتابة لم تنتشر بين العرب إلا فى النصف الثانى من القرن السابع الميلادى نتيجة طبيعية لانتشار نسخ القرآن واستعمال اللغة العربية فى الدواوين (٤) .

ومعنى هذا أن الكتابة لم تكن معروفة فى الجزيرة العربية قبل الإسلام إلا فى نطاق محدود ، هو مجتمع المدن المتحضرة نسبيا ، وبخاصة المدن التجارية . أما مجتمع البادية فلانملك من الأدلة الثابتة اليقينية ما يجعلنا ندعى أنها كانت معروفة به ، بل ربما نجد من الأدلة ما يدفعنا إلى القول بأنها كانت أمرا غير مرغوب فيه (٥) . ولكن هذا لا يمنع من أن يكون أفراد من هذا المجتمع — وبخاصة من طبقاته المستنيرة نسبيا — قد عرفوها واستخدموها فى بعض شؤون حياتهم ، على نحو ما نعرف عن النابغة الذبيانى (٦) ، والربيع بن زياد العبسى (٧) ، والزبرقان بن بدر (٨) ، وكعب بن زهير

(١) تاريخ الأدب العربى : العصر الجاهلى ٩٧ (دار الفكر بيروت ١٩٥٦) ؛
(٢) ص : ٩٥ ؛
(٣) ص : ٩٤ — ٩٥ .
(٤) ص : ٩٤ .
(٥) حتى فى العصر الأموى : « قال عيسى بن عمر لذى الرمة : أتكتب ؟ فقال بيده على فيه : اكتم على فإنه عندنا عيب » (ابن قتيبة : الشعر والشعراء ٣٣٤ ليدن ، والأغانى ١٦ / ١١٦ ساسى) .
(٦) البغدادى : خزانة الأدب ٢ / ٣٩٢ — ٣٩٣ (بولاق) .
(٧) الأغانى ١٦ / ٢٢ — ٢٣ (ساسى) .
(٨) الأغانى ٢ / ١٨٠ (دار الكتب) .

وأخيه بجير (١) ولبيد (٢) .

وقد كان ابن فارس دقيقا حين سجل هذه الظاهرة ، فقال : « إنا لم نزعم أن العرب كلها مدرا ووبرا قد عرفوا الكتابة كلها ، والحروف أجمعها ، وما العرب فى قديم الزمان إلا كنحن اليوم ، فما كلٌ يعرف الكتابة والخط والقراءة »(٣) . وكذلك كان ابن سعد حين ردد فى أكثر من موضع من طبقاته قوله : « وكانت الكتابة فى العرب قليلة » (٤) .

والواقع أنه – حتى فى هذا النطاق المحدود الذى كانت الكتابة معروفة فيه ، وهو مجتمع المدن – لم تكن الكتابة تستخدم إلا فى مجالات محدودة أيضا ، وذلك لأنها – ببساطة – لم تأخذ شكل ظاهرة حضارية بقدر ما أخذت شكل ظاهرة حيوية ، فهى لم تكن – فى الحقيقة – تعبيرا عن مستوى حضارى بلغه هذا المجتمع لتتكامل له جوانبه الحضارية المختلفة ، وإنما كانت ضرورة حيوية ظهرت فيه لتفى ببعض حاجاته الأساسية فى الحياة . ومن هنا لم تنتشر فيه إلا بقدر ما احتاجت حياته إليها ، وعلى وجه التحديد فى تلك المجالات الحيوية التى تكون فيها أمرا ضروريا لاغنى عنه ، أو وسيلة لابد منها لاتغنى عنها وسيلة أخرى ، وبخاصة لأن وسائل الكتابة فى ذلك العصر لم تكن متقدمة بحيث تتحول الكتابة معها إلى ظاهرة اجتماعية . وهى وسائل بين أيدينا صورة واضحة عنها فيما حدثنا به العلماء عن كتابة القرآن الكريم فى أيام النبى صلى الله عليه وسلم (٥) . ومن غير شك لو كان العرب يملكون وسائل غيرها منها ماترددوا فى كتابة القرآن عليها .

---

(١) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ٥٩ – ٦٠ (ليدن) .

(٢) البغدادى : خزانة الأدب ٢/٢١٥ (بولاق) .

(٣) الصاحبى فى فقه اللغة ـ ٨ (السلفية بالقاهرة ١٩١٠) :

(٤) انظر على سبيل المثال ٢/١/١٤ ، ٣/١/٢٥٨ ، ٣/٢/١٣٦ ، ١٤٢ ، ١٤٨ والأمثلة كثيرة .

(٥) انظر السيوطى : الإتقان ١/٥٧ – ٥٩ (القاهرة ١٩٣٥) .

ومن اليسير أن نتصور أن أوسع هذه المجالات وأهمها المجال التجارى. فمع ازدهار الحياة الاقتصادية فى المدن التجارية وتعقدها وتشابكها، ومع حساسية ما تقوم عليه من جوانب مالية، تكون الكتابة ضرورة من ضرورات الحياة لا تستغنى عنها، ولا تجد بديلا منها. وفعلا كان ذلك هو الوضع فى مكة أشهر المدن التجارية فى العصر الجاهلى، فقد كانت الكتابة ضرورة حيوية فيها لا تستغنى حياتها الاقتصادية عنها، فهى الوسيلة الأساسية لتسجيل الديون، وتدوين الصكوك، وقيد المعاملات المالية، وإثبات حسابات البيع والشراء وفوائد الربا، وتنظيم القوافل التجارية المنطلقة فى شعاب الصحراء بثروات القوم ورؤوس أموالهم (١). وفى الشعر الجاهلى، وفيما يحدثنا به الرواة والإخباريون عن الحياة الاقتصادية فى هذا العصر، إشارات إلى ذلك، وهى إشارات كثر حديث الباحثين عنها (٢)، فلم يعد هناك ما يبرر إعادتها أو تكرارها. وفى القرآن الكريم، فى أطول آية منه، وهى آية الدَّين (٣)، أمر صريح بكتابة الديون مهما تكن قيمتها، وتنظيم دقيق لما يجب أن تكون عليه العلاقة بين المتداينين، وما ينبغى أن تحاط به من ضمانات وشهود. وفى غير هذا المجال التجارى كانت الكتابة تستخدم فى مجالات أخرى اجتماعية: فى العهود والمواثيق والأحلاف وكتب الأمان وكتب الخلع ومكاتبات الرقيق ونحو ذلك. وهى مجالات نجد إشارات إليها أيضا فى الشعر الجاهلى وفى أخبار الحياة الاجتماعية فى هذا العصر.

---

(١) انظر عن مجتمع مكة التجارى كتاب لامنس «مكة قبيل الهجرة»، ومقالته «جمهورية مكة التجارية» فى الجزء الرابع من مجلة Institut Egyptien.

وانظر أيضاً الفصل الأول من كتاب بندلى جوزى: من تاريخ الحركات الفكرية فى الإسلام (طبعة بيت المقدس)، وكتاب جواد على: المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام، الجزء الرابع (طبعة بيروت ١٩٧٠).

(٢) انظر ما جمعه ناصر الدين الأسد منها فى كتابه: مصادر الشعر الجاهلى ٦٨ – ٧١.

(٣) البقرة: ٢٨٢.

وقد وقف ناصر الدين الأسد طويلا أمام هذه المسألة ، وحاول أن يستقصى المجالات التى كانت الكتابة تستخدم فيها فى العصر الجاهلى (١) . ونحن لاننكر عليه محاولاته ، ولانختلف معه فيما انتهى إليه من نتائج فى هذا القسم من كتابه ، وإنما موضع الخلاف بيننا يتركز حول ما ذهب إليه فى قسم آخر منه (٢) من محاولة لإثبات أن الكتابة كانت تستخدم فى تسجيل الشعر فى هذا العصر . ونحن لاننكر أن من الشعراء الجاهليين من كانوا على معرفة بالكتابة ، وأنهم كانوا أحياناً يستخدمونها فى كتابة شعرهم ، ولكن هذا لايعنى مطلقاً أن الشعر الجاهلى قد دُوِّن فى عصره ، أو أن العرب شغلوا بتدوينه ، أو حتى فكروا فى تدوينه ، وذلك لأن مثل هذا العمل يستلزم مستوى حضارياً معيناً تكون الكتابة فيه ظاهرة حضارية لامجرد ظاهرة حيوية ، وهذا ما لم يتحقق فى المجتمع الجاهلى ، حتى فى مجتمع المدن الذى كانت الكتابة معروفة فيه ، كما رأينا منذ حين . فإذا أضفنا إلى ذلك أن الشعر الجاهلى بدوى النشأة والتطور ، ظهر فى البادية ، وازدهر بها ، وحقق نهضته وتطوره فوق رمالها ، استطعنا أن نطمئن إلى الحقيقة التى انتهينا إليها ، وهى أن هذا الشعر لايمكن أن يكون قد دون فى عصره ، أو أن يكون أصحابه قد فكروا فى تدوينه .

ومعنى هذا أن الشعر الجاهلى — حتى مع الاعتراف بأن بعض الشعراء الجاهليين كانوا يعرفون الكتابة — لم يدون فى عصره لا فى مجتمع البادية ولا فى مجتمع المدن ، وإن لم يمنع ذلك من أن يكون بعض هؤلاء الشعراء قد اضطروا — فى ظروف معينة — إلى كتابة شعرهم ، على نحو ما نسمع عن كتابة الشعر على الرحال التى تتردد فى أحاديث الرواة ، وبخاصة فى القصص التى تدور حول الأسرى والعشاق (٣) . ونحن فى هذه النتيجة نقترب اقتراباً

(١) انظر الباب الأول من كتابه السابق ٢٣ — ١٠٣ .

(٢) الفصل الأول من الباب الثانى ١٠٧ — ١٣٣ .

(٣) انظر على سبيل المثال :

الأغانى : ١١ / ١٣١ ، ٦ / ١٣٠ — ١٣١ (دار الكتب) .

واضحاً مما انتهى إليه بلاشير من أن « الأثر الشعرى فى العصر الجاهلى عند الشعراء البدو والحضر مصدره فى الأصل الارتجال (١) » . فالأدلة على استعمال البدو الكتابة هزيلة – كما نقلنا عنه منذ قليل – وتصور أن يكون شعراء المراكز المستقرة كمكة والحيرة قد كتبوا شعرهم فى « رقع بدائية تدل على طلائع الكتابة » لايعدو أن يكون مجرد فرض يحتاج إلى برهان (٢)

ومن هنا كنا لانطمئن إلى قصة كتابة المعلقات وتعليقها فى أستار الكعبة ولا قصة كتابتها للملك الذى لم يذكروا اسمه وتعليقها فى خزائن قصره (٣) ، ونرى أن كلا الرأيين غير صحيح ، وليس من اليسير أن نطمئن إليها لا من وجهة النظر التاريخية ولا من وجهة النظر العقلية .

أما الخبر الأول فمصدره ابن عبدربه فى القرن الرابع الهجرى (٤) ، ولم يقل به أحد قبله ، فأين كان الرواة القدماء الذين حملوا الشعر الجاهلى وأخباره؟ وكيف أغفلوا ذكره ولم يذكره حماد وهو الذى قام بجمع هذه المعلقات ؟ وأين كانت هذه المعلقات حين دخل النبى صلى الله عليه وسلم الكعبة يوم الفتح ؟ وكيف كان مصيرها ؟ لقد تحدث رواة السيرة والإخباريون عن تحطيم ما كان بالكعبة من أصنام ، وإزالة ما كان على جدرانها من صور الأنبياء والملائكة ، ولم يشر أحد منهم إليها . وإذا كان القرآن الكريم – على قداسته – لم يدون فى أيام النبى عليه الصلاة والسلام إلا فى العُسُب واللخاف ونحوها من تلك الوسائل البسيطة التى كان العرب يعرفونها فى ذلك العصر ، فكيف نتصور أنهم كتبوا هذه القصائد « بماء الذهب فى القباطىّ المدْرَجة » كما يقول ابن عبدربه ؟ ومع ذلك فمن الذى قام باختيارها من بين قصائد الشعر

---

(١) تاريخ الأدب العربى : العصر الجاهلى ٩٥ .

(٢) المرجع نفسه ٩٧ ، ٩٥ .

(٣) انظر ابن عبدربه : العقد الفريد ٦/ ١١٩ (لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٠) والبغدادى : خزانة الأدب ١ / ١٢٣ – ١٢٤ (بولاق) .

(٤) توفى ابن عبدربه فى سنة ٣٢٩ هـ = ٩٤٠ م .

الجاهلى التى لاحصر لها ، ثم شغل نفسه بكتابتها ، وهى قصائد لشعراء مختلفين من قبائل مختلفة منتشرة على امتداد الجزيرة العربية طولا وعرضاً ، نظمت فى فترات متباعدة ، بعضها فى أوائل العصر الجاهلى ، وبعضها فى أواخره ؟ فى ظنى أن هذه التسمية ليست جاهلية ، ولم يكن الذى أطلقها عليها جاهلياً ، وإنما هى تسمية إسلامية متأخرة أطلقها عليها الذى جمعها فى عصر التدوين فى القرن الثانى للهجرة ، حماد شيخ رواة الكوفة ورأس مدرسة الرواية بها ؛ فهو الذى اختارها ، وهو الذى جمعها (١) ، وهو الذى سماها « المعلقات » ، كما سماها « السموط » (٢) ، وكلتا التسميتين تدل على مفهوم واحد مرادف لكلمتى « القلائد والعقود » ، وكأنها — فى نظره — قلائد الشعر الجاهلى وعقوده النفيسة المعلّقة على صدره .

وأما الخبر الثانى فى أغلب الظن أنه صورة مصغرة لما يروى عن حماد من أن النعمان بن المنذر ملك الحيرة أمر فنسخت له أشعار العرب فى الطنوج — وهى الكراريس — ثم دفنها فى قصره الأبيض ، فلما كان المختار بن أبى عبيد قيل له أن تحت القصر كنزاً ، فاحتفره فأخرج تلك الأشعار ، فمن ثم أهل الكوفة أعلم بالشعر من أهل البصرة » (٣) ، وهو خبر لانطمئن إليه أيضاً فارتباطه بحماد من ناحية ، واتخاذه سبباً لتفضيل مدرسة الكوفة على مدرسة البصرة فى الرواية من ناحية أخرى ، يكفيان للشك فيه . ومن الحق ما يذكره بلا شير من أنه ربما كان موضوعاً « لتفضيل الكوفيين على البصريين فى الخلافات التى نشبت بين البلدين ، وانقسم الناس على أثرها إلى معسكرين

---

(١) يذكر ابن النحاس المتوفى سنة ٣٣٨ هـ = ٩٥٠ م « أن حمادا هو الذى جمع السبع الطوال ، ولم يثبت ماذكره الناس من أنها كانت معلقة على الكعبة » (انظر ترجمة حماد فى معجم الأدباء لياقوت ١٠/٢٦٦ الرفاعى) .

(٢) انظر أيضاً بروكلمان :
تاريخ الأدب العربى ١/٦٧ (دار المعارف) .

(٣) ابن جنى : الخصائص ١/٣٩٢ — ٣٩٣ (دار الكتب) ، وانظر أيضاً مادة : « القصر الأبيض » فى معجم البلدان لياقوت .

متناظرين » (١) . وقد دخل المختار الحيرة ، واستولى عليها من الأمويين ، ولم يتحدث أحد من المؤرخين بخبر هذه الكنوز التي كان الشعر الجاهلي مكتوباً فيها ، وكأنما احتفظ التاريخ بسره الخطير حتى يظهر حماد في القرن الثاني للهجرة (٢) ليختصه وحده به دون سائر الرواة والإخباريين . ومع ذلك فنحن لانريد أن نشك في الخبر جملة وتفصيلا ، لأننا نستطيع أن نتخذ منه أساسا لتصور جديد للمسألة : من المحتمل — إلى درجة كبيرة — أن النعمان كان يحتفظ في قصره بالقصائد التي مدحه بها هو وأسرته الشعراء الذين كان البلاط الحيري يغص بهم من أمثال النابغة والمنخّل وأوس والمتلمّس ولبيد وحسان . « وليس من المستغرب — كما يقول بلاشير — (٣) أن تخطر على بال ملك في وسط ثقافي راق كالحيرة فكرة تدوين قصائد فيها تمجيد لسلالته » . أما مسألة وصول هذا التراث الأدبي إلى أيدي الرواة في عصر التدوين ، فمسألة لا نستطيع — على الرغم من كل شيء — أن نطمئن إليها ، لأن مثل هذه المسألة التي كانت — بدون شك — بالغة الأهمية في عصر كان الرواة جميعاً من كلتا المدرستين الكوفية والبصرية مشغولين فيه بجمع الشعر القديم وتدوينه ، لم يكن من اليسير أن تحدث فلا يلتفت إليها من بينهم إلا حماد وحده . وفي ظني أن ابن سلام كان أدق من أشار إلى هذه المسألة حيث يقول : « وقد كان عند النعمان بن المنذر منه (يريد الشعر الجاهلي) ديوان فيه أشعار الفحول وما مُدح هو وأهل بيته به ، فصار ذلك إلى بني مروان ، أو صار منه » (٤) .

***

(١) تاريخ الأدب العربي : العصر الجاهلي ١٠٥ .

(٢) ولد حماد سنة ٧٥ هـ = ٦٩٤ م أو ٩٥ = ٧١٣ وتوفي حوالي سنة ١٥٦ = ٧٧٢ ، وقيل سنة ١٦٤ = ٧٨٠ .

(٣) تاريخ الأدب العربي : العصر الجاهلي ١٠٥ .

(٤) طبقات فحول الشعراء ٢٣ (دار المعارف بالقاهرة) .

(٢)

لم تكن الكتابة — إذن — وسيلة لتدوين الشعر في العصر الجاهلي ، وإن تكن قد استخدمت في ظروف معينة لتدوين بعض قصائد ومقطوعات منه ، وهي قصائد ومقطوعات لا نملك دليلا ثابتاً على أنها وصلت إلى عصر التدوين مكتوبة ، أو أن وثائقها كانت بين أيدي الرواة في هذا العصر . أما الأغلبية المطلقة من نصوص هذا الشعر فقد احتفظ بها الرواة في ذاكرتهم ، وتناقلوها عبر الأجيال عن طريق الرواية الشفوية . وهي حقيقة نجد تأييداً لها فيما يقرره ابن سلام من أن العلماء حين فكروا في جمع الشعر في عصر التدوين « لم يؤولوا إلى ديوان مدوَّن ولا كتاب مكتوب (١) » .

كانت الرواية الشفوية — إذن — الوسيلة الأساسية لحفظ الشعر الجاهلي ، وكان الرواة منذ العصر الجاهلي يتلقون الشعر ويحفظونه عن طريق المشافهة والسماع . وكان لكل شاعر راوٍ أو رواة يلازمونه ، ويأخذون عنه شعره ، ثم يتولون إذاعته بين الناس . وكان هؤلاء الرواة — عادة — من ناشئة الشعراء الذين يلازمون كبارهم ، لا من أجل الرواية فحسب ، وإنما من أجل تعلم الشعر أيضاً . وكانوا — أكثر ما يكونون — من أسرة الشاعر أو قبيلته ، وأحياناً يكونون غرباء عن القبيلة لا تجمع بينهم وبينه إلا أواصر الفن ووشائجه .

---

(١) المصدر السابق ٢٢ . وانظر في مناقشة الخبر حياة الشعر في الكوفة إلى نهاية القرن الثاني للهجرة للمؤلف ٢٨٢ — ٢٨٣ (دار الكاتب العربي بالقاهرة ١٩٦٨) .

ونستطيع أن نرى فى مدرسة الصنعة الجاهلية ، أو — كما كان يسميها الأصمعى — مدرسة « عبيد الشعر » (١) ، المثلين جميعاً ، فقد كان أوس بن حجر التميمى راوية للطفيل الغنوى (٢) ، وكان زهير بن أبى سلمى — وهو من مزينة — راوية لأوس والطفيل وأيضاً لخاله بشامة بن الغدير ، وكان كعب ابن زهير راوية لأبيه ، وكان الحطيئة — وهو من عبس — راوية لهما (٣) .

والواقع أن دور الراوى كان — كما يقول بلاشير (٤) — دورا خطيراً « فهو الذى ينقلنا من حالة انتشار فوضوية إلى حالة جمع مرتب للآثار الشعرية» وكانت مهمته الأساسية معاونة الشاعر على نشر قصائده بين الجماهير التى تنتظرها وترقبها ، ولكنه — فى بعض الأحيان — كان يعينه على إنشائها ، وأيضاً يصحح ما بها من خطأ ويقوّم ما اعوجّ منها (٥) . فإذا ما ودع الشاعر الحياة أصبح الراوى الأمين على تراثه الفنى المسئول لا عن نشره وإذاعته بين الناس فحسب ، وإنما أيضاً عن جمعه وإعلان الظروف والمناسبات التى أوحت به ، أو — كما يقول بلاشير (٦) — « أميناً على أثر هو ثمرة حياة بأجمعها ، ومناط اهتمام القبيلة أو العشيرة التى ينتسب إليها الشاعر » . ومعنى هذا أن

(١) الجاحظ : البيان والتبيين ٢/١٣ (لجنة التأليف والترجمة والنشر) .

(٢) انظر بروكلمان : تاريخ الأدب العربى ١/٩٥ (دار المعارف) .

(٣) انظر الأغانى ٨/٩١ ، وأيضاً ٢/١٦٥ ، ١٠/٣١٢ (دار الكتب) ، وابن قتيبة : الشعر والشعراء ١٨٠ (ليدن) .

(٤) تاريخ الأدب العربى : العصر الجاهلى ١٠٠ .

(٥) « كانت الرواة قديماً تصلح من أشعار القدماء » (المرزبانى : الموشح ١٢٥ — السلفية بالقاهرة ١٣٤٣ ، وابن رشيق : العمدة ٢/١٩٢ ، ١٩٣ — القاهرة ١٩٣٤) وكان ابن مقبل الشاعر يقول : « إنى لأرسل البيوت عوجاً فتأتى الرواة بها قد أقامتها » (مجالس ثعلب ٤٨١ — دار المعارف) .

(٦) تاريخ الأدب العربى : العصر الجاهلى ١٠١ .

مهمة الراوى لم تكن تنتهى بانتهاء حياة شاعره ، بل — على العكس — كانت تزداد أهمية وخطراً ، إذ يصبح مسئولا أمام التاريخ الأدبى عن حمل أمانة الكلمة ، والحفاظ عليها ، وتسليمها للأجيال التالية سليمة كاملة كما سلمها صاحبها إليه .

وكانت وسيلة الرواة إلى ذلك الرواية الشفوية . وربما لم توجد أمة اعتمدت على الذاكرة فى الاحتفاظ بتراثها الأدبى كالعرب . أما مايروى عن اعتماد بعض الرواة على الكتابة فأمر يعوزه الدليل . وحتى لو سلمنا بصحته فإن التدوين لايمكن أن يكون قد تعدى بعض نصوص الشعراء من المقيمين فى المدن المتحضرة أو الوافدين عليها ، أما الكثرة المطلقة فقد تنقلت فى الصحراء عن طريق الرواية الشفوية التى تؤلف وحدها « الطريقة الأساسية للنشر منذ اللحظة التى قذف فيها الشاعر وراويته الأشعار فى خضم الجماهير (١)»

ولكن لم يكن رواة الشعراء وحدهم هم الذين حملوا أمانة الكلمة ، وتبعة نشرها بين الجماهير ، فقد كان هناك أيضاً رواة القبائل التى كانت تحرص أشد الحرص على شعر شعرائها ، لأنه سجل مفاخرها ، وصحيفة أمجادها ، وقديماً وصف النقاد الشعر بأنه « ديوان العرب » (٢) . ومن هنا كانت أهمية الشاعر فى مجتمع القبيلة العربية ، فهو « المتحدث الرسمى » باسمها فى المحافل ، وهو الناطق بلسانها بين القبائل ، وهو المعبر عن آمالها وآلامها فى هذا المجتمع الذى كان يقدس الكلمة ، ويقدرها حق قدرها ، ويحسب لها ألف حساب ،

---

(١) تاريخ الأدب العربى ـ العصر الجاهلى ١٠١ .

(٢) « فكل أمة تعتمد فى استبقاء مآثرها ، وتحصين مناقبها ، على ضرب من الضروب ، وشكل من الأشكال . وكانت العرب فى جاهليتها تحتال فى تخليدها بأن تعتمد فى ذلك على الشعر الموزون والكلام المقفى ، وكان ذلك هو ديوانها » : (الجاحظ : الحيوان ١/٧١ — ٧٢ الحلبى) . « إن الله جعل الشعر لعلوم العرب مستودعاً ، ولآدابها حافظا ولأنسابها مقيداً ، ولأخبارها ديوانا لايرث على الدهر ولايبيد على مر الزمان » (ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن ١٤ الحلبى ١٩٥٤) .

وقديماً قال الجاحظ : « ولأمر ما بكت العرب بالدموع الغزار من وقع الهجاء » (١) ، ومن قبله قال الشاعر القديم : « وجرح اللسان كجرح اليد » . ولذلك كانت القبيلة « إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها ، وصنعت الأطعمة ، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر ، كما يصنعون في الأعراس ، ويتباشر الرجال والولدان » (٢) . وهي فرحة ترجع إلى أن ظهور شاعر في القبيلة إنما يعني ظهور « شاعرها » ، أو — على حد التعبير الحديث — وسيلة « الإعلام » الأساسية فيها . وبقدر ما كانت القبيلة تمطى « شاعرها » من تقدير لنبوغه فيها ، وتكريم لظهوره في مجتمعها ، واحتفال بمنزلته بين أبنائها (٣) كان « شاعرها » يعطيها كل طاقاته ومواهبه الفنية ، لتصبح موضوع شعره ، ومادة فنه ، يفتخر بها ، ويهجو أعداءها ، وينوه بانتصاراتها ، ويرثى قتلاها ، ويستحثها على الثأر لهم والانتقام لمصارعهم ، أو — في عبارة مختصرة — يعيش معها حياتها في الخير والشر ، ويواكب مواكبها في الهدى والضلال ، ويسلك معها مسالك رشدها وغوايتها (٤) . ومن هنا كان طبيعياً أن تحرص القبيلة على شعر شعرائها ، لأنه — ببساطة — قطعة من حياتها ، بل هو — في الحقيقة — كل حياتها ، ويصبح أبناؤها — كما يقول بلاشير (٥) —

---

(١) الحيوان ١ / ٣٦٣ .

(٢) ابن رشيق : العمدة ١ / ٤٩ (القاهرة ١٩٣٤) .

(٣) لم تكن القبيلة تحفل بشعرائها إلا فرسانها ، وكان أرفع وسام تمنحه لأحد أبنائها أن تصفه بأنه « شاعر فارس » . وهذا يفسر لنا مايذكره ابن رشيق من أن فرحة القبيلة بنبوغ شاعر فيها لم تكن تعدلها إلا فرحتها « بغلام يولد أو فرس تنتج » (العمدة ١ / ٤٩) فهما اللذان يكونان فارسها .

(٤) وهل أنا إلا من غزية إن غوت غويت وإن ترشد غزية أرشد

(دريد بن الصمة في الحماسة لأبي تمام ١ / ٣٤٣ — القاهرة ١٣٣٥ هـ) .

(٥) تاريخ الأدب العربي : العصر الجاهلي ١٠٠ .

«رواة متطوعين لنشر هذا الشعر في كل مكان»، حتى لقد عيرت تغلب برواية معلقة شاعرها عمرو بن كلثوم رواية دائمة أبدا لاتمل ولايسأم منها :

ألهَى بنِي تغلبٍ عن كل مكرُمة ... قصيدةٌ قالها عمرو بن كلثـــومِ

يروونها أبدا مُـذْ كان أولهم ... ياَللرجالِ لشعرٍ غير مسئوم (١)

وهو موقف ينطوى على مغالطة واضحة ، فلم تكن تغلب وحدها هى التى تحرص على شعر شاعرها ، وإنما كل القبائل كانت تحرص على شعر شعرائها ، يرويه أبناؤها ، ويحفظونه ، ويذيعونه بين الناس ، ثم يورثونه أبناءهم من بعدهم يمارسوا نفس الدور الذى مارسه آباؤهم من قبل . وهكذا تتوالى الأجيال مع عجلة الزمن الدائرة ، وكل جيل يورث من بعده ما أخذه عمن قبله من شعر ، وكلهم « بنو تغلب » ، وكله « شعر غير مسئوم » .

ومعنى هذا أنه كان هناك مصدران لرواية الشعر الجاهلى : الرواة الذين لازموا الشعراء ورووا عنهم شعرهم ، والقبائل التى وجدت فى شعر شعرائها سجلا لحياتها ، فحرصت عليه ، وراحت ترويه فى غير سأم أو ملل جيلا بعد جيل ، بل إن ضياع ذلك التراث كانت له — كما يقول بلاشير (٢) — نتائج سيئة تمس شرف القبيلة . وهذا ما يفسر جزع الحجاج بن يوسف من « ذهاب قوم يعرفون شعر أمية » (٣) .

* * *

(١) الأغانى ١١ / ٥٤ (دار الكتب) .

٢) تاريخ الأدب العربى : العصر الجاهلى ١٠٤ .

(٣) الأغانى ٤ / ١٢٣ (دار الكتب) .

(٣)

ويظهر الإسلام ، وتشرق الجزيرة العربية بنور ربها ، ويطل أول قرن من قرون التاريخ الإسلامي على الدولة الجديدة ، ويشغل العرب بأمرين جليلين : حفظ القرآن الكريم بكل وسيلة متاحة من وسائل الحفظ ، وفهمه وتعليمه للناس ، من ناحية ، ونشر الإسلام في أرجاء الأرض ، والجهاد في سبيله في كل مكان امتدت إليه أبصارهم ، من ناحية أخرى . ولكنهم — مع ذلك — لايشغلون عن شعرهم شغلا تاما ، ولاينصرفون عنه انصرافا كاملا ، وإنما يظلون متصلين به ، ينشدونه ويروونه ، ويتناقلون نصوصه وأخباره ما أتيحت لهم فرصة لذلك . وليس صحيحاً ما يذهب إليه ابن سلام من أن العرب تشاغلوا بالجهاد عن الشعر وروايته (١) ، فليس فيما بين أيدينا من نصوص ما يدل على ذلك ، بل فيها ما يؤكد أن العرب ظلوا بعد الإسلام — كما كانوا قبله — شعراء ورواة ، كأنما كان الشعر جزءاً من كيانهم لاينفصل عنه ، وقطعة من حياتهم لا تقوم بدونها . وفي كل مكان نزلت فيه جيوشهم ، وفي كل منطقة تحركت فيها جحافلهم ، كان الشعر رفيقا ملازما لهم ، يتغنون به ، وينشدونه ، ويستعيدون به ذكريات وطنهم البعيد ، ويأنسون إليه في غربتهم النائية ليطفئوا به نيران الحنين التي كانت تتأجج في أعماقهم إلى الأرض التي تفتحت عيونهم عليها ، ودرجت أقدامهم فوقها ، وعلقوا بها أهلهم وأحبابهم ، وكأنه قطعة غالية منها حملوها معهم على امتداد الطريق الطويل الذي يفصل بينهم وبينها ، تذكرهم بها ، وتعيد إلى نفوسهم أيامهم التي خلفوها وراءهم فوق رمالها . ولعل ذلك كان من الأسباب التي أنضجت شعر الفتوح الإسلامية وعملت على نهضته وتطوره من صورة « التقرير العسكري » و « البلاغ

---

(١) « فجاء الإسلام فتشاغلت عنه العرب (أي الشعر) وتشاغلوا بالجهاد وغزو فارس والروم ، ولهت عن الشعر وروايته » (طبقات فحول الشعراء ٢٢ — دار المعارف)

الحرفي » إلى شعر يزخر بشتى المشاعر والانفعالات ، وتتوهج فيه ومضات إنسانية شديدة الإشراق والتألق (١) .

ولكن على الرغم من انتشار الكتابة بين العرب فى هذه المرحلة من تاريخهم الحضارى ، وعلى الرغم من أنها أصبحت وسيلة تعتمد عليها الدولة الناشئة فى كثير من شئونها السياسية والإدارية والدينية ، لم يفكر العرب فى استخدامها لتدوين شعرهم وتسجيله ، وإنما ظل الموقف كما كان من قبل يعتمد اعتماداً أساسياً على الرواية الشفوية ، فالرواة يروون شعر أساتذتهم ، والقبائل تروى شعر شعرائها . وليس بين أيدينا نصوص يقينية تثبت أن العرب دونوا شعرهم فى هذه المرحلة من تاريخهم ، وإنما ظل اعتمادهم الأول على ذاكرتهم الواعية وحافظتهم القوية . ونحن نعلم — كما يقول بلاشير — « مقدار الصعوبة التى صادفها مفهوم التدوين الكتابى فى شبه جزيرة العرب فى القرن السابع للميلاد . ولدينا مثال مباشر هو القرآن ، فلم يتم نسخ المصاحف إلا بعد وفاة الرسول وبشىء من التردد . هذا فيما يعود لكتاب مقدس كالقرآن فما بالك بآثار شعرية وأخبار ملأى بالتبجحات الوثنية مما يستدعى تدوينها التريث إجلالا لكلام الله المنزل » (٢) . وقد لاحظ بلاشير — فى براعة وذكاء — أن طريقة الكتابة التى كانت مستعملة فى هذا الوقت « كانت هزيلة على الرغم من الإصلاحات الأولى التى أدخلت على النقط والإعجام زمن الوليد بن عبدالملك » ، وأن ذلك إن كان كافياً لتثبيت اللغة الدارجة فانه لايكفى لتثبيت « النصوص الصعبة المحشوة بالكلمات النادرة وأسماء الأمكنة الغامضة والتراكيب الغريبة » ، وأنه لكى يصل المرء إلى قراءة صحيحة لهذه القصائد المكتوبة فمن الضرورى أن يكون حافظاً النص عن ظهر قلب كما هو الحال فى القرآن الكريم . ومن هنا راح يؤكد بصورة يقينية أن كمية هائلة

(١) انظر المؤلف : حياة الشعر فى الكوفة إلى نهاية القرن الثانى للهجرة ، فصل « الشعر والحياة السياسية » (دار الكاتب العربى) .
(٢) تاريخ الأدب العربى : العصر الجاهلى ١٠٥ .

من القصائد والمقطوعات ظلت موكولة إلى ذاكرة الرواة ، وأن الشعر الجاهلي « بقي في حوزة التقاليد الشفوية » (١) .

ومعنى هذا أن القرن الأول لم يشهد محاولة جادة لجمع الشعر الجاهلي وتدوينه ، وإنما ظل الاعتماد على الرواية الشفوية كما كان الأمر من قبل . ولم يكن الشعر — في الحقيقة — بدعا بين سائر جوانب الثقافة العربية ، فقد اعتمدت كلها على الرواية الشفوية ، وكان هذا طابع العصر الغالب عليه ، أو طبيعة هذه المرحلة في تاريخ الثقافة العربية . حتى الحديث النبوي — على قدامته وأهميته في التشريع الإسلامي — لم يدون في هذا العصر ، وإنما ظل رواته من التابعين يأخذونه عن الصحابة كما كان الصحابة يأخذونه عن رسول الله صلى الله عليه وسلم (٢) .

ولكننا لانكاد نصل إلى أواخر هذا القرن حتى يأخذ الموقف في التحرك التدريجي ، فقد مضت الحضارة العربية تشق طريقها في مدارج التاريخ ، وبدأت العناصر الأجنبية التي انتشرت في المجتمع الإسلامي تصبح عناصر مؤثرة في حياة هذا المجتمع بما حملته إليه من تيارات حضارية جديدة وأخذت الكتابة — تحت تأثير التطور الحضاري الذي أصاب كل جوانب الحياة الاجتماعية — تتحول إلى ظاهرة حضارية ، وأصبح الناس يؤمنون بأن الكتابة هي الوسيلة الأساسية لحفظ المعلومات ، وأن « الكتاب قيد العلم » — كما كان يردد الشعبي (٣) ، وبدأنا نسمع عن شعراء يدونون شعرهم ، ورواة يدونون شعر شعرائهم ، كما بدأنا نسمع عن محاولات لتدوين الشعر العربي ، وعن دواوين لبعض الشعراء كانت موجودة بين أيدي الناس ، فهم يذكرون أن الكميت (ت ١٢٦ هـ) كان كاتبا ، بل كان معلما ، وكذلك كان

---

(١) المرجع السابق ١٠٧ .

(٢) انظر الفصل الثاني من الباب الأول من صبحي الصالح : علوم الحديث ومصطلحه (بيروت ١٩٦٥) .

(٣) الخطيب البغدادي : تقييد العلم ٩٩ (دمشق ١٩٤٩) .

صديقه الطرماح (ت ١٠٥ هـ) (١) ، ويذكرون أن راوية جرير (ت ١١٠هـ) كان يكتب شعره (٢) ، وكذلك كان يفعل راوية معاصره الفرزدق (٣) (ت ١١٠ هـ) ، ويذكرون أن الخليفة الأموى الوليد بن يزيد (ت ١٢٧ هـ) أمر بجمع « ديوان العرب وأشعارها وأخبارها وأنسابها ولغاتها » (٤) . وتردد فى بعض الروايات التى وصلت الينا عن هذا العصر أخبار مصنفات من شعر القبائل من عمل رواة مجهولين (٥) .

ولكن عاملا جديداً يظهر فى هذه المرحلة من تاريخ الثقافة العربية ليكون نقطة تحول بعيد المدى فى هذه القضية ، أو بداية منطلق جديد لها ، وهو ظهور طبقة من الرواة فى المدن العراقية احترفوا جمع الشعر القديم من مصادره المختلفة ، واتخذوا من الرواية عملا يحترفونه ويتكسبون منه . وهم — لذلك — يختلفون اختلافاً واضحاً عن رواة الشعراء ورواة القبائل القدماء الذين لم تأخذ الرواية عندهم هذه الصورة من صور « الاحتراف » .

ومضى هؤلاء الرواة يتجهون إلى البادية ، المصدر الأصيل للشعر القديم ، يجمعون من أبنائها ما وعته صدورهم ، وما احتفظت به ذاكرتهم من أشعار القبائل المختلفة الضاربة فى أرجائها ، ويأخذون عنهم لغاتهم وأخبارهم وأساطيرهم وأنسابهم ، ويتصلون اتصالا مباشراً بحياة البداوة وحياة أصحابها ، ثم يعودون منها وقد تزودوا بهذا الزاد البدوى الوفير (٦) . ويحيل بلاشير إلى

---

(١) انظر الجاحظ : البيان والتبيين ٢/٢٧ (لجنة التأليف والترجمة والنشر) .
(٢) انظر خبر إعداده لبائيته المشهورة فى هجاء الراعى النميرى فى شرح النقائض لأبى عبيدة ٤٣٠ (ليدن) .
(٣) انظر خبر استعداده لهجاء بنى جعفر بن كلاب فى المصدر السابق : ٩٠٧ — ٩٠٨ .
(٤) انظر الخبر فى الفهرست لابن النديم ٩١ (ليدن) .
(٥) انظر على سبيل المثال :
خبر استدعاء الوليد بن يزيد لحماد الراوية فى الأغانى ٦/٩٤ (دار الكتب) .
(٦) انظر فى مراحل جمع اللغة والشعر فى القرنين الأول والثانى ضحى الإسلام للأستاذ أحمد أمين ١/٢٩٦ومابعدها (الطبعة الثانية ١٩٣٤) ، ٢/٢٥٢ ومابعدها (الطبعة الأولى ١٩٣٥) .

الظن بأن هؤلاء الرواة لم يكونوا يدونون ما يجمعونه من تراث البادية القديم ، وإنما كانوا يعتمدون فى روايتهم على الذاكرة ، أو على تلك الطريقة الشفوية التقليدية التى كان يعتمد عليها أسلافهم من الرواة القدماء (١) . ولكن الحقيقة التى تؤكدها أخبار هؤلاء الرواة تدل على أنهم كانوا يستخدمون الكتابة فى تدوين بعض هذا التراث الضخم المتنوع الجوانب على الأقل (٢) . أما النصوص التى اعتمد عليها بلاشير فإنها تدل على أن هؤلاء الرواة كانوا يستنكفون من الرجوع إلى مدوناتهم فى المجالس العلمية التى كانوا — من أجل إظهار البراعة والمقدرة — يعتمدون فيها على الذاكرة (٣) ، ولكنها لاتدل على أنهم لم يكونوا يكتبون لأنفسهم ، وفى خبر حماد الراوية مع الوليد بن يزيد الذى أشرنا إليه منذ قليل أنه نظر قبل توجهه إلى الخليفة فى «كتابى قريش وثقيف » (٤) . وعلى كلتا الحالين فقد استطاع هؤلاء الرواة — بحق — أن يعدوا من أفق الرواية ، وأن ينقلوا هذا التراث من دائرة الجهود الفردية غير المنظمة إلى دائرة الاحتراف بما تضافر عليها من جهود جماعية منظمة ، أو — على حد عبارة بلاشير — «من المحيط المحلى إلى محيط واسع غير محدود»(٥)

(١) تاريخ الأدب العربى : العصر الجاهلى ١٠٨ — ١٠٩ .

(٢) أبو عمرو الشيبانى يخرج إلى البادية ومعه « دستيجتان من حبر فما خرج حتى أفناهما بكتب سماعه عن العرب » (ابن الأنبارى : نزهة الألباء ١٢١ طبعة حجر) ويقول عنه ابنه عمرو : « لما جمع أبى أشعار العرب كانت نيفا وثمانين قبيلة ، وكان كلما جمع منها قبيلة وأخرجها إلى الناس كتب مصحفا بخطه » (المصدر السابق ١٢١) . ويقولون إن الكسائى خرج إلى البادية وأنفد خمس عشرة قنينة حبرا فى الكتابة عن العرب غير ماحفظه (المصدر نفسه ٨٣ ، ٨٤ وياقوت : معجم الأدباء ٥/١٨٤ الرفاعى) .

(٣) ابن الأعرابى « كان يسأل ويقرأ عليه فيجيب من غير كتاب » .
(ابن النديم : الفهرست ٦٩ ليدن) .

(٤) انظر الأغانى ٦/ ٩٤ (دار الكتب) .

(٥) تاريخ الأدب العربى : العصر الجاهلى ١٠٨ .

وكما اتجه هؤلاء الرواة إلى البادية يأخذون الشعر من رواة القبائل وأبنائها ، اتجهت جماعات من الأعراب يخرجون من البادية إلى المدن العراقية ، وهم يحملون معهم بضاعة من الشعر القديم ومن غريب اللغة ونوادرها وأخبار القبائل وأنسابها ليبيعوها للرواة المحترفين المقيمين في هذه المدن . وهي بضاعة كانت تجارتها رائجة في هذا العصر ، وكان الطلب عليها ملحا إلحاحا شديداً . ومن هنا كانت تدر على أصحابها ربحا وفيرا تحولت معه هذه المجموعات الوافدة من البادية إلى سيل لم ينقطع تدفقه على المدن العراقية طوال القرن الثانى (١) . وتحتفظ المصادر العربية بأسماء بعض هؤلاء الأعراب الذين كانوا يفدون من البادية إلى الأمصار الإسلامية ليبيعوا الشعر والغريب والنوادر والأخبار لرواتها وعلمائها (٢) .

ومعنى هذا أنه كانت هناك رحلتان طوال هذا القرن : رحلة من المدن إلى البادية يقوم بها رواة محترفون من أجل جمع الشعر واللغة وما يتصل بها من أبناء القبائل الذين كانوا لايزالون يحتفظون بتراث قبائلهم الأدبى القديم ، ورحلة من البادية إلى المدن يقوم بها أعراب اتخذوا من بيع الشعر واللغة وما يتصل بها تجارة رائجة يتكسبون منها فى المراكز الثقافية بالعراق التى كانت تزخر فى هذا العصر بالرواة والعلماء الباحثين عن هذه البضاعة الغريبة .

* * *

(١) أبو عبيدة يروى عن مسحل أخباراً عن أيام العرب فى الجاهلية (شرح النقائض ٦٤٧) ويروى عنه أيضاً نقداً لبعض شعراء الجاهلية (المصدر السابق ١٠٤٧ — ١٠٤٨) ، والرواة يأخذون شعر متمم بن نويرة عن حفيده لما قدم البصرة (ابن سلام ٤٠) ، وأبو عمرو بن العلاء يروى عن رؤبة أبياتا لامرئ القيس (الموشح ٢٧) ويونس بن حبيب يأخذ عن ذى الرمة فى البصرة قصيدة لعبيد بن الأبرص فى وصف المطر (ابن سلام ٧٦ ، ٧٧) .

(٢) انظر ابن النديم : الفهرست ٦٥ ومابعدها (ليدن) ؛
والزبيدى : طبقات النحويين واللغويين ١٧٥ (القاهرة ١٩٥٤) .

(٤)

ولمعت من بين هذه المدن العراقية مدينتان كثُر فيها هؤلاء الرواة المحترفون، واتجهت إليهما قوافل الأعراب الخارجين من البادية من أجل هذه التجارة ، وتركزت فيها مدرستان متميزتان تقومان على جمع هذا التراث الضخم وحفظه : مدرسة البصرة ومدرسة الكوفة . ومع ظهور هاتين المدرستين تبدأ معالم الطريق في الوضوح والتكشف ، وتبدأ خطوات الباحثين في الثبات والاستقرار .

وعلى رأس مدرسة البصرة يلمع بشدة اسم الراوية العربي أبي عمرو بن العلاء (٧٠ هـ = ٦٨٩ م — ١٥٤=٧٧٠) ، ومن الطرف الآخر يلمع بشدة على رأس مدرسة الكوفة اسم الراوية الفارسي المعاصر له حماد (٧٥=٦٩٤ — ١٥٦=٧٧٢) . والراويتان على طرفي نقيض في السيرة والخلق والرواية جميعاً ؛ فبينما كان أبو عمرو واحداً من القراء الأئمة السبعة الذين أخذت عنهم قراءة القرآن الكريم (١) ، كان حماد أحد خلعاء العصر الذين نشروا الفساد والانحلال في المجتمع الإسلامي في هذه المرحلة من تاريخه (٢) . وبقدر ما وثق العلماء أبا عمرو واطمأنوا إلى روايته ، جرّحوا حماداً واتهموا روايته (٣) .

---

(١) السيوطي : الإتقان ١ / ٧٣ (القاهرة ١٩٣٥) .

(٢) انظر الأغاني ١٣ / ٧٠ (ساسي) وانظر ثبتاً بأسماء هؤلاء الخلعاء مروياً عن الجاحظ في المصدر نفسه ١٦ / ١٤٣ (ساسي) ، وانظر دراسة لحياتهم الاجتماعية في كتاب « حياة الشعر في الكوفة إلى نهاية القرن الثاني للهجرة » للمؤلف : ٦٠٤ وما بعدها (طبعة دار الكاتب العربي) .

(٣) يقول ابن سلام عن حماد : « وكان غير موثوق به ، كان ينحل شعر الرجل غيره ، وينحله غير شعره ، ويزيد في الأشعار » (طبقات فحول الشعراء ٤٠) ، ويقول عنه المفضل : « قد سلط على الشعر من حماد الراوية ما أفسده فلا يصلح أبداً » (الأغاني ٦ / ٨٩ دار الكتب ، ومعجم الأدباء ١ / ٢٦٥ — رفاعي) .

وقد حاول بلاشير أن يتشكك فى توثيق أبى عمرو وصحة أروايته على أساس الشك فى الأعراب الذين أخذ عنهم ، وانتهى إلى أن الحكم عليه يجب أن يكون « مشوبا بالحيطة والتحفظ » (١) . وواضح أنها محاولة تقوم على أساس من الظن الذى لايغنى من الحق شيئاً ، فلم يطعن أحد من القدماء الذين كانوا يعيشون المشكلة فيه ولا فى مصادر روايته . كما حاول بروكلمان — من الناحية المقابلة — توثيق حماد وتبرئته مما اتهمه به القدماء ، ولكن بلاشير ومن قبله مرجليوث يقفان منه موقف الاتهام الصريح (٢) .

وبعد أبى عمرو وحماد يلمع اسم الراوية البصرى خلف الأحمر (١١٥= ٧٣٣ — ١٨٠=٧٩٥) ، واسم الراوية الكوفى المفضل الضبى (ت ١٦٨ هـ) وهما يمثلان الجيل الثانى من أجيال هؤلاء الرواة المحترفين . والموقف منهما عكس الموقف مع سالفيهما ، فالراوية البصرى متهم ، والراوية الكوفى موثق (٣) ، وقد اعترف خلف بذلك فى رواية يرويها أبو عبيدة عنه يقول فيها : « كنت آخذ من حماد الراوية الصحيح من أشعار العرب وأعطيه المنحول فيقبل ذلك منى ويدخله فى أشعارها » (٤) . والأمر الذى لاشك فيه ، والذى تؤيده النصوص التى بين أيدينا ، والذى يتفق مع الواقع الحضارى لذلك العصر ، هو أن هؤلاء الرواة الذين اتخذوا من الرواية حرفة يتكسبون منها كانوا يعتمدون على الكتابة والتدوين كما كانوا يعتمدون على الرواية الشفوية ، ففى أخبار أبى عمرو بن العلاء ما يدل على أنه كان يكتب ما يأخذه من

---

(١) تاريخ الأدب العربى : العصر الجاهلى ١١١ .
(٢) انظر : المرجع السابق ١١١ — ١١٣ والهوامش الملحقة بها .
(٣) خلف : « كان يقول الشعر فيحسن وينحله الشعراء » (العقد الفريد ٦/ ١٥٧) ، « كان يقول الشعر وينحله المتقدمين » (الشعر والشعراء ٤٩٧) — المفضل : « كان أوثق من روى الشعر من الكوفيين » (المزهر ٢/ ٢٥٣) ، « كان أوثق من بالكوفة من الشعراء » (المصدر السابق ، الموضع نفسه) .
(٤) الأغانى ٦ / ٩٢ (دار الكتب) .

مصادره الشفوية من الشعر والغريب ، يقول السيوطى « قال شعبة : كنت أجتمع أنا وأبو عمرو بن العلاء عند أبى نوفل بن أبى عقرب ، فأسأله عن الحديث خاصة ، ويسأله أبو عمرو عن الشعر واللغة خاصة ، فلا أكتب شيئاً مما يسأله عنه أبو عمرو ، ولايكتب أبو عمرو شيئاً مما أسأله أنا عنه » (١) . ويذكرون أن « كتبه التى كتب عن العرب الفصحاء قد ملأت بيتاً له إلى قريب من السقف » (٢) . وفى أخبار حماد ما يدل على ذلك أيضاً ، يذكر ابن النديم أن الوليد بن يزيد فكر فى جمع الشعر العربى ومايتصل به من أخبار وأنساب ولغات ، فأرسل إلى حماد وجنّاد يستعير منّا « ما عندهما من الكتب والدواوين ، فدونها عنده ، ثم رد إليهما كتبهما » (٣) . ويذكر ابن النديم لخلف « كتاب العرب وما قيل فيها من الشعر » (٤) ، وقد احتفظ الجاحظ بمقطوعات منه فى كتابه « الحيوان » .

على هذه الصورة بدأت عملية جمع الشعر الجاهلى وتدوينه على أيدى هذين الجيلين من رواة المدرستين : جيل أبى عمرو وحماد ، وجيل خلف والمفضل ، ولكن الجمع المنهجى المتكامل لهذا الشعر وما يتصل به من أخبار تاريخية لم يبدأ — فى حقيقة الأمر — إلا على أيدى الجيل التالى لها الذى لمع فيه أبو عبيدة (١١٠=٧٢٨—٢١١ =٨٢٥) والأصمعى (١١٢=٧٣٩ —٢١٥= ٨٣٠) من مدرسة البصرة ، وأبو عمرو الشيبانى (١٠٠=٧١٩ — ٢١٣=٨٢٨) وابن الأعرابى (١٤٥ =٧٦٢—٢٢٥=٨٣٩) من مدرسة الكوفة . وهم جميعاً موثقون غير متهمين ، حتى إن أبا عبيدة الذى يتهم بالشعوبية (٥) كان

(١) السيوطى : المزهر ٢/ ٣٠٤ (الطبعة الثانية — الحلبى بالقاهرة) .

(٢) الجاحظ : البيان والتبيين ١/ ٣٢١ (هارون ١٩٤٨) ، وابن خلكان : وفيات الأعيان ١/ ٣٧٦ (القاهرة ١٣١٠) .

(٣) ابن النديم : الفهرست ١٣٤ .

(٤) المصدر السابق ١٦٢ .

(٥) انظر بروكلمان : تاريخ الأدب العربى ٢/ ١٤٢ (دار المعارف) .

موثقاً في روايته غير متهم فيها (١) :

وكان على رواة هذا الجيل — كما يلاحظ بلاشير (٢) — مهمتان : مهمة جمع النصوص الشعرية والأخبار المتعلقة بها ، ثم مهمة تصفية المواد المجموعة اعتماداً على التحقيقات الشخصية لدى الأعراب الذين كانوا منذ بداية هذا العصر المصادرَ الأصيلة لهذا التراث الفني (٣) . وقد استطاع هؤلاء الرواة — بحق — أن ينهضوا بهاتين المهمتين نهوضاً جديراً بالإعجاب ، متخذين — من أجل الوفاء بالمهمة الثانية — منهجاً قريباً من منهج علماء الحديث حين عكفوا منذ بداية القرن الثاني على ما وصل إليهم من أحاديث منسوبة إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم يعيدون النظر فيها — وفق قواعدهم الدقيقة التي وضعوها — من أجل تصفيتها تصفية نهائية . وكان سبيل هؤلاء الرواة — كما كان سبيل علماء الحديث — الاهتمام أساساً بالسند ، فأخذوا يراجعون ما حمله إليهم كبار الرواة من الجيلين السابقين ، ومضوا يتشددون في اختيار الأعراب الذين يأخذون عنهم تشدداً جعل بعض العلماء يقولون عنهم في غير قليل من المبالغة : « رواة الشعر أعقل من رواة الحديث ، لأن رواة الحديث يروون مصنوعاً كثيراً ، ورواة الشعر ساعةَ ينشدون المصنوع ينتقدونه ويقولون هذا مصنوع » (٤) .

ومع هاتين المهمتين كان على هؤلاء الرواة مهمة ثالثة لاتقل خطراً عنهما وهي مهمة تسجيل هذه النصوص وإذاعتها بين الناس مدونة مكتوبة . وفي هذا يكمن فرق أساسي بينهم وبين رواة الجيلين السابقين ، فقد كان عمل

---

(١) انظر القفطي : أنباه الرواة ٣/ ٢٨٠ (القاهرة ١٩٥٥) .

(٢) تاريخ الأدب العربي : العصر الجاهلي ١٢٩ .

(٣) في القرن الرابع الهجري كان الجوهري اللغوي يقول : « إن علم الدين والدنيا منوط بتحصيل اللغة رواية ، وإتقانها دراية ، ومشافهة العرب العاربة في ديارهم بالبادية » (المزهر ١/ ٩٧) .

(٤) القالي : ذيل الأمالي ١٠٥ (دار الكتب ١٩٢٦) .

هذين الجيلين يتجه أساساً إلى الرواية الشفوية من حيث هي الوسيلة الوحيدة لنشر التراث القديم بين الجماهير ، أما التدوين فأمر يخصهم هم وحدهم ولا شأن للجماهير به ، ولكن عمل الجيل الجديد اتجه إلى التدوين من حيث هو الوسيلة الصحيحة لوصل الجماهير بالتراث القديم . وتحتفظ مصادر المكتبة العربية بأسماء تلك المدونات الكثيرة القيمة التي خلفها هؤلاء الرواة ، وسجلوا فيها مروياتهم الشعرية . وفي كتاب الفهرست لابن النديم قوائم طويلة بأسماء هذه المدونات التي ضاع — مع الأسف الشديد — كثير منها . وهي قوائم انتفع بها بروكلمان إلى حد بعيد في جمع مادة كتابه المشهور « تاريخ الأدب العربي » .

وهكذا شهد النصف الثاني من القرن الثاني للهجرة وبداية القرن الثالث هذه الحركة الضخمة الخصبة لجمع التراث وتصفيته وتدوينه تدويناً نهائياً . وهي حركة ظلت متصلة طوال القرن الثالث الذي شهد جيلا رابعاً من أجيال الرواة لمع فيه ابن حبيب المتوفى حوالي سنة ٢٤٥=٨٥٩ ، والسكري (٢١٢=٨٢٧ — حوالي ٢٧٥=٨٨٨) من مدرسة البصرة ، وابن السكيت (حوالي ١٨٧=٨٠٢ — حوالي ٢٤٥=٨٥٩) وثعلب (٢٠٠=٨١٥ — ٢٩١=٩٠٤) من مدرسة الكوفة . ومع هذا الجيل الجديد ظهرت أكثر دواوين الشعر الجاهلي في صورتها النهائية (١) ، ويذكر ابن النديم لابن حبيب « كتاب القبائل والأيام الكبير » ويذكر أنه « في أربعين جزءاً ، كل منها في مائتي ورقة »(٢) وغير هذا الكتاب كتب أخرى كثيرة صنعها رواة هذا الجيل .

---

(١) انظر على سبيل المثال قوائم الدواوين التي جمعها ابن حبيب والسكري وابن السكيت وثعلب في الفهرست لابن النديم ٧٤ ، ٧٨ ، ١٥٧ — ١٥٨ وقارنها بما يذكره بروكلمان في الجزء الثاني من كتابه ١٥٣—١٥٤ ، ١٦٣ — ١٦٤ ، ٢٠٥ — ٢٠٩ ، ٢١٠ — ٢١٣ .

(٢) الفهرست ١٠٦ (ليدن) .

ثم تهدأ الحركة بعد ذلك ؛ فلا نكاد نصل إلى أوائل القرن الرابع حتى ينتهي عصر الرواية والتدوين ، ويخلو الميدان من فرسانه الكبار ، ويتحول الطريق إلى اتجاه آخر تتجه فيه الجهود نحو دراسة المادة الضخمة التي خلقها المحاربون القدماء ؛ وفي وسط هذا الفراغ الذي ران على الساحة الفسيحة ، وفي وسط الميدان الهادئ الذي خلا من فرسانه ، يظهر البطل الأخير في المعركة الطويلة ليجمع غنائمها ، ويحوي كنوزها ، ويخلد فرسانها ومحاربيها ، أبو الفرج الأصفهاني (٢٨٤=٨٩٧–٣٥٦=٩٦٧) بكتابه العظيم « الأغاني » الذي يعد — بحق — أعظم وثيقة حفظت لنا هذا التراث الفني الضخم ، وأهم مصدر للشعر العربي طوال فترة تمتد من القرن السادس الميلادي إلى منتصف القرن التاسع ، أو — كما ألفنا أن نقول — من قبل الإسلام بأكثر من قرن إلى منتصف القرن الرابع الهجري ، وعلى الرغم مما يحاوله بلاشير (١) من الغض من قيمة أبي الفرج ، والتهوين من الجهد الذي قام به في كتابه ، فان هذا الكتاب يعد — بدون شك — التتويج النهائي لتلك الجهود الضخمة من الرواية والتدوين التي تضافرت عليها أجيال من الرواة بذلوا كل ما في طاقاتهم من أجل جمع التراث وتصفيته وتدوينه .

***

(١) تاريخ الأدب العربي : العصر الجاهلي ١٤٦ – ١٤٩ .

اولية الشعر الجاهلى

(١)

ليس من اليسير أن تحدد بداية العصر الجاهلي الأدبي بصورة يقينية ، وذلك لأن الحديث عن الأوليات في المجالات الأدبية والفنية لايمكن أن يصل إلى درجة اليقين ، وإنما كل ما نستطيع أن نطمئن إليه هو ذلك التحديد التقريبي الذي ذهب إليه الجاحظ حين قال : « أما الشعر فحديث الميلاد ، صغير السن ، أول من نهج سبيله وسهّل الطريق إليه امرؤ القيس بن حُجْر ومهلهل ابن ربيعة . فإذا استظهرنا الشعر وجدنا له إلى أن جاء الله بالإسلام خمسين ومائة عام ، وإذا استظهرنا بغاية الاستظهار فمائتي عام » (١). أما ماقبل هذا التاريخ فليس بين أيدينا عنه وثائق يقينية تثبت شيئاً عن الحياة الأدبية في الجزيرة العربية ، وإنما هي مجموعة من الأساطير أو من الأخبار والنصوص التي يحيط بها الشك والاتهام ، ولاشيء أكثر من ذلك (٢) . أما مايحاوله بعض الباحثين المحدثين (٣) من إثبات « أن ميلاد الشعر العربي سبق انفجار سيل العرم » قبل الميلاد بنحو قرن ، وأن هذا يرجع بميلاد هذا الشعر إلى أكثر من سبعة قرون قبل الإسلام ، فضرب من الوهم يعوزه الدليل الصحيح ، ولاتؤيده النصوص المتهمة التي يعتمد عليها .

---

(١) الحيوان ١ / ٧٤ (الحلبي بالقاهرة) .

(٢) من مثل قولهم إن أقدم ما وصل إلينا من قصائد الشعر الجاهلي الطوال قصيدة لقيط ابن يعمر الإيادي التي كتبها إلى قومه يحذرهم من سابور ذي الأكتاف (المسعودي مروج الذهب ١ /١٥٨ — القاهرة ١٣٤٦) ، فهو خبر يرجع بنا إلى أكثر من ثلاثة قرون قبل الإسلام ، ويكفي لرفضه أن يكون من رواية ابن الكلبي الراوية المتهم ؛ ومن ذلك أيضاً ما يرويه السجستاني في كتاب المعمرين من مقطوعات ينسبها إلى أكثر من مائة معمر من العدنانيين والقحطانيين ، وبعضها ينسب إلى من عاشوا قبل الإسلام بقرون طويلة تصل إلى سبعة قرون .

(٣) عبدالعزيز مزروع الأزهري : الأسس المبتكرة لدراسة الأدب الجاهلي ١١٦ ومابعدها (القاهرة ١٩٥٠) .

ومعنى هذا أن العصر الجاهلي الأدبي يبدأ — كما لاحظ الجاحظ بحق — قبل الإسلام بقرن ونصف قرن ، أو على أبعد تقدير بقرنين من الزمان . وهو تاريخ يعود بنا إلى حدث ضخم شهدته الجزيرة العربية فى هذه المرحلة من تاريخها ، وكان له أثر بعيد المدى فى حياتها الاجتماعية وحياتها الأدبية جميعاً ، وهو حرب البسوس التى دارت رحاها فى أواخر القرن الخامس الميلادى وأوائل السادس بين قبيلتى بكر وتغلب ، والتى استمرت — فيما يقال — أربعين سنة (١) . وفى أغلب الظن أن هذه الحرب هى التى شهدت الأولية الناضجة للشعر الجاهلى ، فقد أظهرت جماعة من الشعراء نهضوا بفن الشعر نهضة قوية أخرجته من الدوائر الشعبية التى كان يدور فيها إلى الدائرة الرسمية، حيث نرى القصيدة العربية فى صورتها الناضجة التى تسيطر عليها مجموعة من التقاليد الفنية الثابتة ، وتتحكم فيها طائفة من القوانين المحكمة الدقيقة حققها لها شعراء هذه المرحلة من تاريخ الجزيرة العربية . ومعروف أن المهلهل بن ربيعة بطل هذه الحرب الذى شهدها من بدايتها حتى نهايتها هو الرائد الأول الذى أعطى القصيدة العربية صورتها المعروفة وشكلها التقليدى ، وأخرجها من نطاق المقطوعة أو الأبيات المحدودة العدد إلى نطاق القصيدة الطويلة ، وهى ريادة أضفت عليه لقبه الذى عرف به (٢) .

وحقاً لقد كانت القصيدة العربية التى ظهرت أيام حرب البسوس قصيدة مكتملة التقاليد ، ناضجة من الناحية الفنية نضجاً يلفت النظر إلى أنه

---

(١) المنذر بن ماء السماء ملك الحيرة هو الذى وضع نهاية هذه الحرب ، وقد حكم فيما بين سنتى ٥١٤ ، ٥٥٤ للميلاد .

(٢) قالوا إنه لقب مهلهلا لأنه أول من هلهل الشعر أى أطاله وأرقه (انظر ابن قتيبة : الشعر والشعراء ١٦٤ — ليدن ، والبغدادى : خزانة الأدب ١/ ٣٠٠ — باريس) وقالوا إنه أول من قصّد القصائد (ابن سلام : طبقات الشعراء ١٣ — ليدن ، والأغانى ٥/ ٥٧ — دار الكتب ، والشعر والشعراء ٩٩ — ليدن ، وابن دريد : الاشتقاق ٢٠٤ — دار المعارف) ، وقديماً قال الفرزدق « ومهلهل الشعراء ذاك الأول » (انظر الشعر والشعراء ١٦٤) .

ليس من اليسير أن نتصور أن هذه البداية المكتملة الناضجة هي البداية الأولى للشعر الجاهلي ، وإنما لابد أن تكون قد سبقتها محاولات كثيرة وتجارب متعددة قام بها الرواد الأوائل والطلائع المبكرة من الشعراء الجاهليين القدماء . فالقصيدة العربية كما أظهرتها حرب البسوس لاتمثل الأولية الأولى للشعر الجاهلي ، وإنما تمثل الأولية الناضجة المكتملة التي لم يصل إليها الشعراء إلا بعد أن مروا بتجارب طويلة متعددة مارسوا فيها قول الشعر ، وحاولوا الوصول بالعمل الفني إلى صورة ثابتة محددة التقاليد والقوانين (١) .

والباحثون مختلفون حول طبيعة هذه التجارب والمحاولات التي بدأ بها الشعر العربي قبل حرب البسوس . وبين أيدينا نظريتان أساسيتان : نظرية قديمة ذهب إليها العلماء العرب منذ عصر التدوين ، ونظرية حديثة يذهب إليها بعض المستشرقين ، ويتابعهم فيها بعض الباحثين المحدثين .

أما النظرية العربية فتذهب إلى أن الشعر العربي بدأ في صورة مقطوعات قصيرة أو أبيات قليلة العدد ، يرتجلها الشاعر في مناسبات طارئة ليعبر بها عن انطباعات سريعة مؤقتة ، ثم أخذ الشعراء يطيلون في مقطوعاتهم ، ويزيدون من عدد أبياتهم ، خاضعين في ذلك لسُنَّة التطور الحتمية وقانون النشوء والارتقاء الطبيعي ، حتى تكاملت لهم القصيدة العربية الطويلة في صورتها المعروفة على يد المهلهل في أيام حرب البسوس . وهي نظرية سجلها ابن سلام في مقدمته حيث يقول : « ولم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل في حادثة ، وإنما قُصِّدت القصائد ، وطُوِّل الشعر على عهد عبدالمطلب وهاشم بن عبد مناف » (٢) . ثم جاء ابن قتيبة فتابعه فيها ، وقال في مقدمته وكأنه ينقل عنه : « لم يكن لأوائل الشعراء إلا الأبيات القليلة يقولها الرجل عند حدوث الحاجة » (٣) . وفي المصادر العربية القديمة إشارات

(١) انظر رأى Lyall في مقدمة Translation of Ancient Arabian Poetry
ورأى Tritton في دائرة المعارف الإسلامية ، مادة (Shi'r) .

(٢) طبقات الشعراء ١١ — ١٢ (ليدن) .

(٣) الشعر والشعراء ٣٦ (ليدن) .

أخرى إلى هذه المرحلة المبكرة من تاريخ الشعر العربي ، وإلى هذه التجارب الأولى التي مهدت لظهور القصيدة العربية ، حين يتحدثون عن « قديم الشعر الصحيح » (١) ، أو عن « أوائل الشعراء » (٢) . وهي إشارات تعود بنا إلى عصور سحيقة بعضها يرتفع إلى سبعة قرون أو تسعة قبل الإسلام ، وتتردد فيها أسماء موغلة في القدم يرجع بعضها إلى المراحل الأولى من ظهور التجمعات القبلية في الجزيرة العربية (٣) . وفي كتاب السجستاني — كما أشرنا منذ قليل — نماذج كثيرة من هذا الشعر الذي يرويه الرواة لشعراء موغلين في القدم ممن عمروا — في زعمهم — قرونا متطاولة يمتد بعضها إلى خمسة قرون (٤) وهذا كله من باب الأساطير التي لا يؤيدها دليل تاريخي صحيح .

وأما النظرية الحديثة فتذهب إلى أن الرجز كان هو الصورة الأولى التي بدأ بها الشعر العربي ، لأنه هو الوزن الشعري الذي كان العرب — حتى بعد ظهور القصيدة واستقرار تقاليدها الفنية ، بل حتى بعد ظهور الإسلام ، واستقرار الحياة الجديدة — يستخدمونه حين تضطرهم ظروف الحياة اليومية إلى ارتجال الشعر ، أو — بعبارة أخرى — هو الصورة العروضية التي كانت

(١) ابن سلام : طبقات الشعراء ١٢ .

(٢) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ٣٦ .

(٣) انظر على سبيل المثال ما ينسب إلى أعصر بن سعد بن قيس عيلان وهو أبو غني وباهلة والطفاوة (ابن قتيبة ٣٦) والعنبر بن عمرو بن تميم الذي تنسب إليه قبيلة بلعنبر (ابن سلام ١٢) ، وطيء بن أدد الذي سموا به جبلي طيء ، وهو — إلى جانب أنه يمني من القحطانية — معاصر لعدنان (السجستاني ٧٢) ، وسعد بن زيد مناة بن تميم (الميداني : مجمع الأمثال عند قولهم « انصر أخاك ظالما أو مظلوماً ») .

(٤) طيء بن أدد عمَّر — عنده — خمسمائة سنة ، ويذكر أن أشياخا من طيء يذكرون ذلك ، ويتناقلونه جيلا بعد جيل (ص ٧٢) ، ودويد بن زيد القضاعي عمر — عنده — أربعمائة وستا وخمسين سنة (ص ٢٠) ، ويتواضع البكري قليلا فيجعلها أربعمائة سنة فقط (معجم ما استعجم ١/ ٣٤) .

تتيح لهم فرصة ارتجال الشعر حين تدفعهم حاجات الحياة إلى ذلك : ومن الرجز نشأت البحور العروضية الأخرى : وهي نظرية يطمئن إليها بروكلمان اطمئنانا شديدا ، ولكنه ينكر ما يحاوله بعض الباحثين من محاولات للربط بين نشأة الرجز وسير الإبل ، ويرى أنها محاولات لم تسفر عن نتيجة ، وإنما نشأ الرجز — في رأيه — متطوراً من السجع الذي يؤكد أنه أقدم القوالب الفنية العربية ، وأنه القالب الذي كان العرّافون والكهنة يصوغون كلامهم وأقوالهم فيه (١) :

والواقع أن النظرية العربية ليست حلا للمشكلة ولا محاولة لحلها ، ولكنها في وضعها الصحيح محاولة لتفسير واقع هو — في أغلب الظن — واقع زائف لا أصل له ، فمجموعة النصوص التي يحاول القدماء أن يتخذوا منها صورة لأولية الشعر الجاهلي المبكرة مجموعة يحيط بها الشك والاتهام ، وأكثرها منتحل موضوع صنعه الرواة من أجل تفسير بعض المرويات الشعبية التي تتصل بحياة القبائل في مراحل غامضة مجهولة من تاريخها ، أو من أجل تفسير أسماء بعض الأشخاص وما جرى على ألسنتهم من أمثال وحكم ، وماتناثر حول شخصياتهم من قصص أريد به — قبل كل شيء — إلى التسلية والسمر ، والقليل منها الذي يثبت أمام الشك والاتهام لايصور هذه الأولية المبكرة ، وإنما يصور في الحقيقة مرحلة من مراحل الشعر الجاهلي ، وهي تلك المرحلة التي لم يكن لأوائل الشعراء فيها إلا الأبيات القليلة « يقولها الرجل في حادثة أو عند حدوث حاجة » — على حد قول ابن سلام وابن قتيبة . وهي مرحلة تظل معها المشكلة قائمة ، ويظل السؤال واردا : كيف كانت البداية التي مهدت لهذه المرحلة ، وحققت لشعرائها هذا المستوى الفني ؟ وكيف استقامت لهم هذه الصورة الدقيقة من اصطناع الوزن والقافية ؟ أو — بعبارة أخرى — كيف توصلوا إلى فكرة البيت ؟

---

(١) تاريخ الأدب العربي ١ / ٥١ — ٥٢ (دار المعارف بمصر) .

وأما النظرية الحديثة فمع أن بعض الباحثين لايطمئنون إليها ، ويرون أنها مجرد فرض ، وأن شيوع الرجز في الجاهلية لايعني قدمه ولاسبقه للأوزان الأخرى (١) ، فإننا نستطيع أن نرى فيها أساسا صالحا لحل المشكلة ، ونتخذ منها قاعدة سليمة لتصور الموقف ، وتتبع الطريق الذى سلكه الشعر العربي منذ البداية ، أو — على أقل تقدير — للاقتراب من الحقيقة الضائعة المجهولة التي طوتها أستار الزمن البعيد . في ظني أن الشعر بدأ غناء ، وأن هذا الغناء بدأ رجزاً ، وأن هذه البداية كانت بداية طبيعية مرتبطة بحياة البادية التي ظهر فيها هذا الشعر أول ما ظهر ، وأن هذا الارتباط كان تلبية لحاجات البيئة البدوية التي كانت حياة البدو تقوم عليها . ومعروف أن هذه الحياة تقوم على الحركة الدائبة ، والتنقل المستمر ، والضرب الذى لايعرف الاستقرار في أرجاء الصحراء تتبعاً لمواقع الغيث ومنابت الكلأ ، أو — بعبارة أخرى — بحثاً عن فرص العيش ومجالات الحياة ، وأن وسيلة هذه الحركة الأساسية هي الإبل التي أعدها الله إعداداً خاصاً لتكون حيوان الصحراء الأساسي المهيأ لها القادر على تحمل مشقاتها ، ولتكون أيضاً رفيقة البدوى في حياته ، ووسيلته للتغلب على بعض مشكلات بيئته . ومن هنا جعلها الله سبحانه من آيات قدرته ومعجزات خلقه ، ودلائل وحدانيته ، وقرن بها رفع السماء ونصب الجبال وبسط الأرض ، فقال عز من قائل « أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خُلقت . وإلى السماء كيف رُفعت . وإلى الجبال كيف نصبت . وإلى الأرض كيف سُطحت . فذكّرْ إنما أنت مذكر » (٢) . ومن هنا أيضاً كانت فتنة البدوى بناقته ، تلك الفتنة التي عبر عنها الشعر العربي أروع تعبير ، حتى لتبدو الناقة مصدراً من مصادر الإلهام عند الشاعر العربي القديم ، أو — كما يقول بروكلمان (٣) — « إن البعير كان يلهب رغبة العربي في الصياغة والتصوير

(١) شوقي ضيف : العصر الجاهلي ١٨٦ (دار المعارف بمصر ١٩٦٠) .
(٢) الغاشية : ١٧ — ٢١ .
(٣) تاريخ الأدب العربي ١ / ٥٦ .

الفنى ، كما ألهب الفقر شعراء الهند فى عصر الفيدا حتى أمكن أن يقال إن شعرهم هو شعر الرجفيدا بعد استيحائه روح الثور » . ومعروف أن الإبل تطرب للغناء ، وأنه يستحثها على السير ، ويدفعها إلى المبالغة فيه ، وأنه ينسيها ما تشعر به من عناء وجهد ، ويخفف عنها ما تلقاه من تعب الرحلة ومشقة الطريق . وفى الشعر العربى أحاديث طويلة عن هذا الغناء المتواصل الذى كان العربى يتغنى به لناقته ، ويسكبه رقيقا فى أذنيها ، ليرفع من سيرها ويجدد من نشاطها ، ويمسح النوم عن جفنيها ، حين تطول الرحلة وتمتد الأيام والليالى بالقوافل الضاربة فى شعاب الصحراء . ومن هنا أطلقوا على هذا اللون من الغناء « الحداء » تبعا للأصل اللغوى لهذه المادة الذى يدل على الزجر والسَّوق (١) ، وفى مصادر الأدب العربى نصوص لاحصر لها من هذا الحداء الذى كانت تردده أصوات المسافرين مع كل رحلة تخترقها القوافل عبر الصحراء ، وهى نصوص تؤلف معزوفة بدوية ضخمة تجاوبت بأصدائها آفاق الصحراء منذ أقدم عصور الشعر العربى . والظاهرة التى تلفت النظر فى هذه المعزوفة الضخمة أنها كلها عزفت على قيثارة الرجز التى تتوالى نغماتها فى رتابة مطردة متسقة مع حركة سير الإبل ووقع أخفافها على الرمال ، فالرجز فى طبيعته الموسيقية محاكاة لهذه الحركة الرتيبة المطردة .

ولعل هذا يدفعنا إلى القول بأن العرب عرفوا الرجز منذ أن عرفوا الحداء ، وهى قضية تنتهى بنا إلى نتيجة حتمية لامفر منها ، وهى أن الرجز العربى قديم موغل فى القدم ، ولولا قضية اللغة وما يتصل بها من ظهور الفصحى فى مرحلة متأخرة من تاريخ الجزيرة العربية لاستبحنا لأنفسنا أن نقول إن الرجز ظهر منذ أن ظهرت الحياة البشرية فى جزيرة العرب . وهى نتيجة يؤكدها مايقرره الباحثون من المستشرقين من أن هذا الوزن الشعرى كان معروفاً عند الشعوب السامية الأخرى التى عاصرت العرب ، والتى ترجع جميعاً إلى أصل واحد (٢)

(١) انظر ابن فارس : مقاييس اللغة ، مادة (حدا) .

(٢) انظر مقالات الدكتور باول كراوس فى مجلة « الثقافة » فى أعداد متفرقة من سنة ١٩٤٤ .

هكذا كانت البداية ، وبعدها اتسعت مجالات الرجز فى المجتمع الجاهلى القديم اتساعاً ساعدت عليه سهولةُ هذا البحر ، وقُرْبُ متناوله من الشعراء ، وطواعيته للتشكيل ، وتقبل تفعيلاته لكثير من صور الزحاف والعلة (١) : وأصبح الرجز فنا شعبياً مرتبطاً بالحياة اليومية التى يمارسها الشعب فى شتى مجالاته العملية ، فبعد أن كان فن الحداء أصبح أيضاً فن القتال يتغنى به المحاربون فى التحامهم واشتباكهم ، يحمسون به أنفسهم ، ويرفعون من روحهم المعنوية ، ويهيجون به ما يكمن فى أعماقهم من حقد وموجدة على أعدائهم ، كما أصبح فن المفاخرة والمخاصمة يفزع إليه المتنافسون فى مقامات المنافرة ، فيغنون فيه بأمجادهم ومفاخرهم ، وما يمتازون به من كريم الشمائل ومحمود الشيم ، وأصبح — مع هذا كله — فن الحياة اليومية يتغنى به أفراد الشعب فيما يمارسونه من أعمال ، فالأم تغنى به لصغارها وترقصهم عليه ، والسقاة يتغنون به وهم يمتحون الماء من الآبار ، والقائمون على حفر الآبار وحفر الخنادق حول الخيام ، والقائمون على أعمال البناء ونحوها ، يتغنون به وهم يمارسون عملهم ، وكأنما أصبح الرجز اللحن الشعبى المحبب إلى كل طوائف الشعب العربى فى شتى مجالات نشاطه اليومى . وقد لاحظ الجاحظ شعبية هذا البحر ، وارتباطه بحياة الشعب العربى اليومية ، وسجل سهولة النظم فيه وقرب متناوله من الشعراء ، واستطاع أن يحدد المجالات الأساسية التى كان يدور فيها فى الحياة الشعبية الجاهلية ، وذلك حيث يقول : « كل شئ للعرب إنما هو بديهة وارتجال وكأنه إلهام ، فليست هناك معاناة و لامكابدة ولا إجالة فكرة ولا استعانة ، وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام ، وإلى رجز يوم الخصام أو حين يمتح على رأس بئر ، أو يحدو ببعير ، أو عند المنازعة والمناقلة ، أو

(١) لهذا البحر أربع أعاريض وخمسة أضرب ، وهو يأتى صحيحاً ومجزوءا ومشطورا ومنهوكا ، أى على ست تفعيلات أو أربع أو ثلاث أو اثنين ، ويجوز فى تفعيلته (مستفعلن) الخبن والطى والخبل والقطع والخبن مع القطع ، فتصير على التوالى : مفاعلن ومفتعلن وفعلتن ومفعولن وفعولن .
(انظر التبريزى : الوافى فى العروض والقوافى ١١٣ — ١٢٠ طبعة حلب ١٩٧٠)

عند صُراخ ، أوفى حرب ، فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب ، وإلى العمود الذى إليه يقصد ، فتأتيه المعانى أرسالا ، وتنثال عليه الألفاظ انثيالا » (١) .

ومعنى هذا أن الرجز قديم فى المجتمع الجاهلى ، وأنه نشأ نشأة طبيعية مرتبطة بحياة العرب الاجتماعية ، وأنه — فى أغلب الظن — تردد أول ما تردد على شفاه الحداة مع قوافل الإبل المنطلقة فى أرجاء الصحراء فى رحلاتها الدائبة المتصلة التى لاتكاد تنتهى حتى تبدأ من جديد ، ثم ساعدت طبيعته الموسيقية على ذيوعه وانتشاره حتى أصبح الفن الشعبى الذى يتغنى به أفراد الشعب العربى فى حياتهم اليومية ، وأنه لهذا كله — بالإضافة إلى ظهوره فى الآداب السامية الأخرى — يحتمل أن يكون هو الشكل الأدبى الذى سبق ظهور القصيدة العربية ، والذى يمثل أولية الشعر العربى المبكرة . أما المقطوعات القصيرة والأبيات المحدودة العدد التى تروى لمن أطلقوا عليهم « أوائل الشعراء » فإن الصحيح منها الذى يثبت أمام اتهامات الشك والانتحال لاصلة له بهذه الأولية المبكرة ، وإنما هو — فى وضعه التاريخى الصحيح — نتاج مرحلة متوسطة بين مرحلة الرجز ومرحلة القصيدة . ومن الممكن أن نتصور أن الشعر بدأ رجزاً ، ثم تولدت من الرجز أوزان أخرى هى — فى أغلب الظن — أوزان البحور الصافية ذوات التفعيلة الواحدة . وعلى هذه الأوزان أجرى الشعراء تجاريبهم الأولى التى انتهت بظهور فكرة « البيت » ، وظهور « المقطوعة » وظهور أوزان أخرى جديدة ، ثم ظهرت بعد ذلك — نتيجة لتطور طبيعى — القصيدة الطويلة عند المهلهل ومن عاصروه من شعراء حرب البسوس .

ولكننا لانملك أن نقول : هذه هى الحقيقة التاريخية التى لاشك فيها ، فكل ما نملكه هو أن نقول : لعلها الحقيقة ، وذلك لأن الحقيقة التاريخية لاتثبتها إلا نصوص يقينية أو وثائق ثابتة ، أما الفروض والاحتمالات فلا تكفى

---

(١) البيان والتبيين ٣ / ٢٨ (طبعة هارون) .

– بل لا تصلح – لإثباتها ، وقديماً قال عمر بن شبّة تلميذ محمد بن سلام : « للشعر والشعراء أول لا يوقف عليه »(١) وحديثاً قال بروكلمان : « لا تستطيع رواية مأثورة أن تقدم لنا خبراً صحيحاً عن أولية الشعر » (٢) . ومع ذلك فهناك جانب من جوانب القضية يبدو على قدر غير قليل من الواقع التاريخي ، وهو أن الشعر العربي قبل أن يصل إلى مرحلة القصيدة في عصر حرب البسوس مر بمرحلة المقطوعة والأبيات المعدودة العدد في عصر « أوائل الشعراء » . وهي مرحلة تؤكدها النصوص التي نستطيع تصحيحها مما رواه الرواة قطولا لأوائل ، كما يؤكدها ما يذكرونه في تفسير لقب المهلهل ، وأيضاً ما نجده عند شعراء مرحلة القصيدة من إشارات إلى شعراء سابقين ، على نحو ما نرى في بيت امرئ القيس المشهور :

عوجا على الطلل المُحيل لأننا نبكى الديار كما بكى ابن خذام(٣)

على أساس هذا التصور للطريق الذى سلكه الشعر العربى من نقطة البداية الغامضة إلى مرحلة القصيدة التى تأخذ عندها معالم الطريق فى الوضوح ، وعلى أساس هذا الاقتراب من الحقيقة التاريخية التائهة بين أستار الزمن المتكاثفة ، والتى تأخذ فى التكشف ونحن نقترب من عصر البسوس ، نستطيع أن نسجل أن الشعر العربى فى بداية رحلته التاريخية الطويلة مر بمرحلتين : مرحلة مبكرة سبقت عصر البسوس ، لعلها بدأت رجزاً مرتبطاً بحياة الشعب العربى اليومية ، وشهدت فى نهايتها ظهور تشكيلات موسيقية جديدة آذنت بظهور فكرة « البيت » التى كانت بدورها إيذاناً بظهور « المقطوعة » ، وهى مرحلة نستطيع أن نطلق عليها « عصر ما قبل التاريخ الأدبى » . أما المرحلة الأخرى – مرحلة التاريخ الأدبى الصحيح – فتبدأ مع عصر البسوس ، مع تلك الطليعة المبدعة من الشعراء المعاصرين لهذه الحرب الذين تطورت المقطوعة على أيديهم إلى

(١) السيوطى : المزهر ١/٢٩٦ (القاهرة ١٣٢٥)
(٢) تاريخ الأدب العربى ١/٤٤ (دار المعارف) .
(٣) ديوان امرئ القيس ١١٤ (دار المعارف) . ولأننا لغة فى لعلنا .

قصيدة طويلة، من أمثال المهلهل والحارث بن عُبّاد والفِنْد الزِّمّانى وجليلة البكرية وغيرهم من الرواد الأوائل الذين يتردد ذكرهم فى مصادر الأدب العربى المختلفة ، والذين تلقى عنهم شعراء الجيل التالى لهم ، امرؤ القيس وعَبِيد وطرفة وأمثالهم ، النماذج الفنية التى خلفوها لهم ، فراحوا يطورونها وينهضون بها حتى استوت لهم القصيدة العربية فى صورتها الناضجة المكتملة التقاليد التى نراها فى القرن الأخير الذى سبق ظهور الإسلام .

***

(٢)

حين نعود إلى النصوص الشعرية التي وصلت إلينا من هذه الفترة من تاريخ العصر الجاهلي التي شهدت ميلاد القصيدة العربية ، وهي نصوص لشعراء من قبائل عربية مختلفة كانت تنزل في مناطق متباعدة من الجزيرة المترامية الأطراف ، نلاحظ أنها كلها قد نظمت في لغة واحدة لايظهر فيها اختلاف لهجات القبائل ، ولا ما تتميز به كل لهجة من خصائص لغوية مما يتحدث به اللغويون أو يشيرون إليه . وهي ظاهرة وقف عندها بعض الباحثين المحدثين ممن شغلوا بقضية الانتحال في الشعر الجاهلي ، ورأوا فيها سبباً قوياً من أسباب الشك في صحة هذا الشعر (١) .

والواقع أننا لانستطيع أن نمر بهذه الظاهرة دون أن نتساءل عن سبب ظهورها : أكان ذلك من صنع الرواة الذين حملوا إلينا الشعر الجاهلي بعد الإسلام ، فأخضعوه للصورة اللغوية التي استقرت عليها العربية بعد نزول القرآن الكريم بها ، أم أن هناك أسبابا أخرى ترجع إلى العصر الجاهلي نفسه ، وتتصل تاريخياً بطبيعة تلك الفترة من تاريخ هذا العصر التي سبقت ظهور الإسلام بقرن ونصف قرن ، أو — على أبعد تقدير — بقرنين حين ظهرت القصيدة العربية بصورتها المعروفة ؟ .

---

(١) انظر مقالة مرجليوث «Margoliouth» :

The Origins of Arabic Poetry ; JRAS., July 1925.

وكتاب الدكتور طه حسين : في الأدب الجاهلي ، الكتاب الثاني ؛

يبدو – من الناحية المنهجية – أن الفصل فى هذه القضية يقتضى أن نحاول أولا تحديد متى ظهرت هذه العربية الفصحى التى نزل بها القرآن الكريم؟ أظهرت قبل ظهور الإسلام أم أن ظهورها كان مع نزول القرآن الكريم ؟

الأمر الذى لاشك فيه أنه ليس من اليسير أن نحدد بصورة يقينية تاريخ نشوء الفصحى ، واتخاذها لغة القبائل العربية الشمالية ، وذلك لأن تاريخ الشماليين نفسه – إلا ما كان فى أواخر العصر الجاهلى قبيل ظهور الإسلام – غامض مجهول ، وليست بين أيدينا أى وثائق أو معلومات ثابتة عن الحضارة العربية القديمة فى الشمال إلا قليلا مما يذكره المؤرخون عن مملكة الأنباط ومملكة تدمر (١) ، بل إن الإمارات العربية الشمالية التى ظهرت بعد ذلك بفترة طويلة ، الغساسنة فى الشام ، والمناذرة فى الحيرة ، وكندة فى شمال نجد ، لايسعفنا التاريخ بأخبارها الصحيحة إلا منذ أواخر القرن الخامس الميلادى ، عندما أخذت صورة الجزيرة العربية كلها فى الوضوح ، أما ما قبل ذلك فيكتنفه غموض شديد (٢) . فتاريخ نشوء الفصحى – كسائر تاريخ الجزيرة القديم – غامض إلى حد بعيد ، طوته رمال الزمن السحيق ، ولاسبيل إلى معرفته إلا بعد أن تكشف هذه الرمال عن أسرارها .

ومع ذلك فان النقوش القليلة التى عثر عليها فى قرية أم الجمال غربى حوران ، وفى النمّارة شرقى جبل الدروز وفى مدينة زَبَد بمنطقة حلب ، وفى حرّان إلى الشمال الغربى من جبل الدروز ، تتيح لنا فرصة نادرة لتتبع نشأة الكتابة العربية وتطورها ، وأيضاً الاقتراب من حل قضية الفصحى ، وكشف بعض

---

(١) انظر جواد على : المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام ، الجزء الثالث ، الفصلين ٣٤ ، ٣٥ (بيروت ١٩٦٩) ؛

(٢) انظر المرجع السابق : الفصول ٣٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٠ ؛

الغموض عنها . وقد وقف كثير من الباحثين عند هذه النقوش ، وحاولوا النفاذ من خلالها إلى حل لبعض المشكلات اللغوية التي تتصل بهاتين القضيتين.

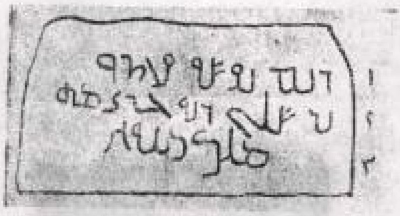
وفي رأي بلاشير (١) أن هذه النقوش تعطينا صورة لتطور الكتابة العربية من أواخر القرن الثالث الميلادي إلى أواخر القرن السادس ، وهو تطور نرى مقدمات بسيطة له في نقش أم الجمال الذي يرجع تاريخه إلى سنة ٢٧٠ الميلاد حيث تظهر روابط عديدة بين الحروف النبطية ، ثم يأخذ هذا التطور شكلا أكثر وضوحاً في نقش النمارة الذي يرجع تاريخه إلى سنة ٣٢٨ الميلاد حيث تبدأ طلائع الخط الكوفي في الظهور ، حتى إذا ما وصلنا إلى أوائل القرن السادس أخذت الصورة العربية لهذا الخط تتضح على نحو ما يمثله نقش زبد الذي يرجع تاريخه إلى سنة ٥١٢ للميلاد . وهي صورة لم تلبث أن تكاملت تكاملا سريعاً نستطيع أن نتبينه بوضوح في نقش حران الذي يرجع تاريخه إلى سنة ٥٦٨ للميلاد ، والذي يعد — كما يقول بلاشير — أول نقش عربي كامل في جميع كلماته وعباراته ، كما نستطيع أن نتبينه في نقش أم الجمال الثاني الذي يرجع تاريخه إلى أواخر القرن السادس ، وهو أحدث نص عربي قبل الإسلام (٢) .

ومعنى هذا أن الكتابة العربية بدأت في الظهور في الجزيرة العربية الشمالية متطورةً من الخط النبطي منذ أوائل القرن الرابع الميلادي ، ثم أخذت تتكامل لها خصائصها وصفاتها المميزة لها ، خاضعةً في ذلك لسنة التطور الحتمية ، حتى بلغت درجة الكمال في القرن السادس .

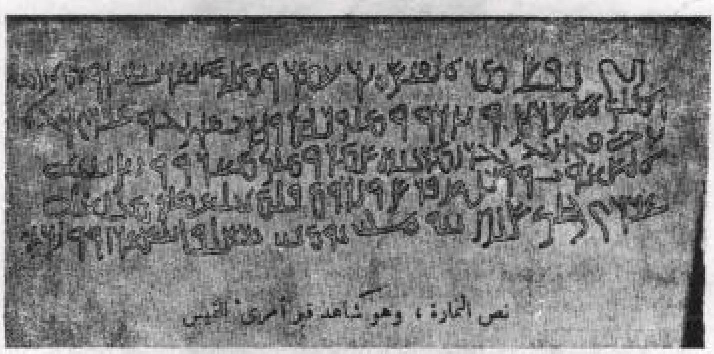
---

(١) انظر الفصل الثاني من الكتاب الأول من كتابه « تاريخ الأدب العربي : العصر الجاهلي » .

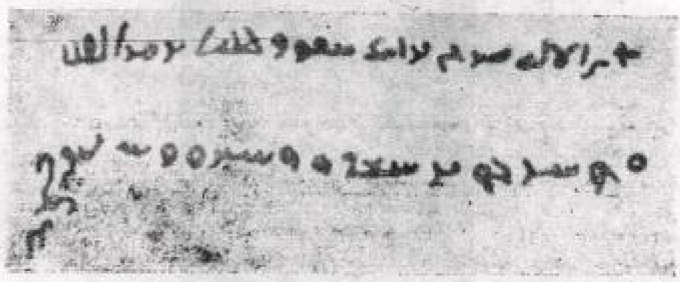
(٢) انظر صور هذه النقوش في اللوحات المرفقة بهذا البحث نقلا عن كتاب بلاشير بين صفحتي ٧٢ ، ٧٣ .



نقوش آرامية عثر عليها في أم الجمال



نقوش عربية عثر عليها في النمارة يعود تاريخها إلى ٣٢٨ م

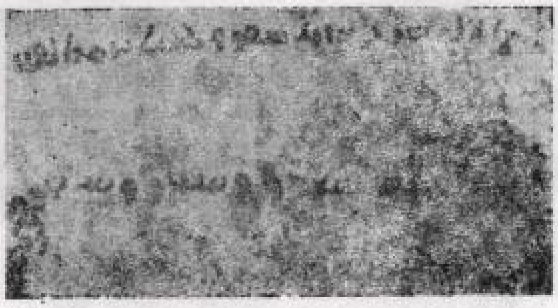


نقوش عربية عثر عليها في زبد يعود تاريخها إلى ما قبل ٥١٢ للميلاد



نقوش عربية عثر عليها في حران يعود تاريخها إلى ٥٦٨

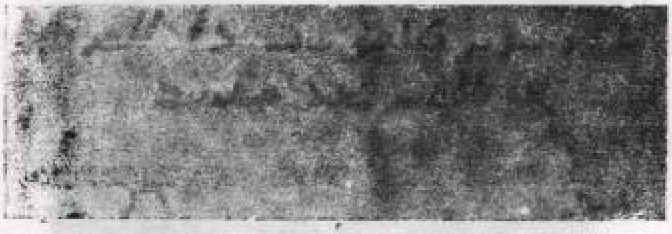
نقش زبد وقد عثر عليه فى زبد وهى خربة بين قنسرين ونهر الفرات ، كتب بثلاث لغات وهي اليونانية والسريانية والعربية وتاريخه يعود إلى ٥١٢ بعد الميلاد كتبت عليه أسماء أشخاص شيدوا كنيسة .



١ – بنصر الإله (بر) سرحو بر (بن) امت منفو وهليا بر (بن) مرالقيس .

٢ – وشرحو بر (بن) سعد وسترو وشريحو تمى (كتبت الكلمة الأخيرة بالسريانية) .

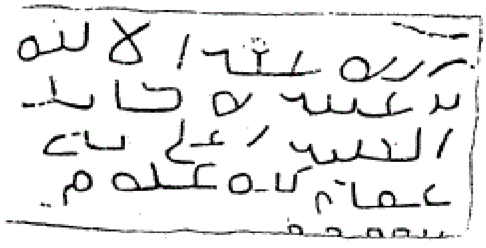
نقش حران : عثر عليه فى حران فى المنطقة الشمالية من جبل الدروز منقوشا باليونانية والعربية ووضع الحجر فى جبهة باب كنيسة وتاريخه يعود لسنة ٥٦٨ بعد الميلاد ويعد هذا النقش أول نقش عربى كامل فى كلماته وعباراته .



١ – انا شرحيل (شرحيل بر بن) ظلمو بنت ذا المرطول
٢ – سنت ٤٦٣ بعد مفسد (خراب) – ٣ – خيبر – ٤ – بعم (بعام) .

ومفسد خيبر يشير إلى غزو أحد أمراء غسان لخيبر وهو الحارث بن أبى شمر غزا خيبراً فسبى من أهلها ولما قدم الشام أعتقهم .

نقش أم الجمال الثانى : وقد عثر عليه فى أم الجمال منقوشا على حجر وهو أحدث نص عربى قبل الاسلام يعود تاريخه إلى أواخر القرن السادس الميلادى .



١ – الله غفر لأليه   ٢ – بن عبيدة كاتب   ٣ – الخليد أعلى بنى
٤ – عمرى كتبه عنه من   ٥ – يقروه

ومن الطبيعي أن تساير اللغة هذا التطور ، بحيث نستطيع القول إن العربية الشمالية بدأت في الظهور منذ القرن الرابع ، وأنها ظلت تتطور وتتكامل حتى بلغت درجة الكمال في القرن السادس . وهي نتيجة نظرية يؤكدها عملياً واقع النصوص التي تحتفظ بها النقوش السابقة ، حيث نلاحظ أن كلماتها — إلا قليلا منها — عربية خالصة ، كما نلاحظ ذلك على صياغة العبارة أيضاً . ومن هنا كنا نميل إلى القول — مع الدكتور شوقي ضيف (١) — بأن نقش النمارة الذي يرجع — كما رأينا — إلى القرن الرابع يمكن أن يتخذ بدءاً لتكوّن الفصحى . أما نقوش القرن السادس ، فمع أنها تمثل — بدون شك — صورة متكاملة للعربية الشمالية حققتها من خلال تطورها الطبيعي طوال القرنين الرابع والخامس ، فإنها لاتمثل الصورة الكاملة لها بكل خصائصها اللغوية . وذلك لأنها نقوش محدودة المجال تدور حول مسائل شخصية لاتكفي للدلالة على ما بلغته العربية في هذه المرحلة من تاريخها من ذلك التكامل الذي تمثله نصوص الشعر الجاهلي . ومن هنا حق لبلاشير أن يقف من المسألة موقفاً متردداً لايملك معه إثباتها ولا إنكارها (٢) . وهو أيضاً الموقف نفسه الذي يتخذه الدكتور شوقي ضيف حيث يقرر أن تحديد الزمن الذي اتخذت فيه لغتنا العربية شكلها النهائي الذي تصوره الفصحى الجاهلية ليس سهلا ولا يسيراً (٣) .

وعلى كل حال فإن تحديد هذا الزمن تحديداً دقيقاً ، أو الفصل في هذه القضية بصورة يقينية ، لايعنينا كثيراً ، وإنما الذي يعنينا حقاً — وهو ما تؤكده هذه النقوش — هو أن المرحلة التي تم فيها لهذا الشعر نضجه وتكامله لايمكن أن تبعد كثيراً عن القرن السادس ، لأن العربية كانت قبل ذلك ما تزال في

---

(١) العصر الجاهلي ١١٨ (دار المعارف ١٩٦٠) .

(٢) تاريخ الأدب العربي : العصر الجاهلي ٧٣ .

(٣) العصر الجاهلي ١١٧ .

تطورها الطبيعي مع تطور الخط العربي . وهذا الذي تؤكده النقوش يؤكد بدوره ملاحظة الجاحظ الدقيقة التي صدرنا بها هذا البحث .

***

في هذه المرحلة التي شهدت الأولية الناضجة للشعر الجاهلي كانت هناك عوامل متعددة هيأت لظهوره في هذه الصورة الناضجة حين أتاحت الفرصة لظهور لغة أدبية موحدة توحدت فيها لغات القبائل ، وذابت لهجاتها ، واختفت منها الفروق اللغوية التي تعددت بسببها هذه اللهجات ، فكانت بهذا صالحة ليتخذها الشعراء من شتى القبائل وفي مختلف أرجاء الجزيرة العربية لغة لشعرهم ، متسامين بها على لهجاتهم المحلية . وكأنما عرفت الجزيرة العربية في هذه المرحلة من تاريخها ظاهرة ازدواج لغوى ، فالشعراء يتكلمون في حياتهم العامة بلهجات قبائلهم ، ولكنهم يصطنعون في حياتهم الفنية لغة أخرى ، هي هذه اللغة الأدبية الموحدة .

وقد اختلف المستشرقون حول هذه اللغة الموحدة وتباينت آراؤهم فيها ، فذهب نولدكه إلى أنها لهجة مركبة من لهجات القبائل التي كانت منتشرة في الحجاز ونجد وأقليم الفرات وغيرها من المناطق الأساسية في الجزيرة العربية ، وهي لهجات كانت وجوه الاختلاف بينها قليلة مما ساعد على تركيب هذه اللهجة منها . وذهب جويدي مذهبا قريباً منه ، فقال إنها ليست لهجة قبيلة بعينها ، ولكنها مزيج من لهجات قبائل نجد ومن جاورهم : وذهب نالينو إلى أنها تولدت من إحدى اللهجات النجدية ، وتم تهذيبها أيام حكم كندة في منتصف القرن الخامس . وذهب هارتمان وفولرز إلى أنها لهجة أعراب نجد واليمامة بعد أن أدخل الشعراء عليها تغييرات كثيرة (١) . وذهب بروكلمان إلى أنها لغة فنية قائمة فوق اللهجات وإن غذتها جميع اللهجات ، وقال إنها

---

(١) انظر مقالة « لهجات العرب قبل الإسلام » في كتاب « الثقافة الإسلامية والحياة المعاصرة » للدكتور جواد علي (مكتبة النهضة بالقاهرة) :

استوعبت كل خصائص الأصل اللغوى السامى أكمل استيعاب ، وإن لم تحتفظ فى جميع نواحيها بأقدم الصيغ والقوالب (١) . ووقف بلاشير طويلا أمام هذه المسألة ، وأفرد لها فصلا كاملا فى كتابه (٢) ، انتهى فيه إلى أنها لغة وسطى لها خصائص اللهجات فى وسط الجزيرة وشرقيها ، وهى لهجات القبائل التى كانت تنزل فى منطقة محصورة بين خطين يمتد أحدهما من جنوبى مكة بعدة كيلومترات حتى يصل إلى خليج البحرين ، ويمتد الآخر من ضواحى المدينة حتى يصل إلى شمال الجزيرة ، وهى قبائل قيس وتميم وأسد وهذيل وبعض كنانة وبعض طئ وأيضاً قريش . وقال إن الفرق بين هذه اللهجة الشعرية وبين لهجات هذه القبائل فرق ضئيل مما ساعد على سهولة الانتقال من اللهجات المحلية إليها . ولكنه عاد فى النهاية فقرر أنها « فى شكلها القديم الحى ذى الشيات » لم تصل الينا ، وأن نصوص الشعر الجاهلى لا تمثلها تماماً ، وذلك لأن اللغويين فى عصر التدوين كانوا مدفوعين بعقلية تهذيب اللغة وتنقيتها تخلصاً من اللهجات التى تبعُد بشكل واضح عن لغة القرآن والشعر الجاهلى ، فجاءت هذه اللهجة الشعرية « لغة مجردة على قدْر الإمكان من البقايا اللهجية » .

والواقع أن المسألة ليست فى حاجة إلى كل هذا التطواف خلف القبائل العربية من أقصى الجزيرة إلى أقصاها ، فهو تطواف يرمى بنا فى تيه عميق تتشابه فيه معالم الطريق فتجعل الاهتداء إلى الحقيقة أمراً عسيراً . وفى ظنى أن النظرية الإسلامية — كما يسميها بلاشير (٣) — هى أدق نظرية حاولت حل هذه المسألة ، وأنها وحدها تكفل الوصول إلى الحقيقة التاريخية التى ضل المستشرقون الطريق إليها . فمن قبل المستشرقين بقرون طويلة اتفق اللغويون العرب على أن هذه اللهجة هى لهجة قريش التى نزل بها القرآن الكريم ، لأنها أفصح اللهجات العربية وأصفاها ، وأسهلها على اللسان عند النطق ،

---

(١) تاريخ الأدب العربى : العصر الجاهلى ٤٢
(٢) الفصل الثالث من الكتاب الأول ٧٧ — ٩١ .
(٣) تاريخ الأدب العربى : العصر الجاهلى ٨٥ .

وأحسنها مسموعاً ، وأبينها إبانةً عما فى النفس » (١) . وقد أخذ ابن خلدون بهذا الرأى ، وحاول التعليل له فقال : « كانت لغة قريش أفصح اللغات العربية وأصرحها ، لبعدها عن بلاد العجم من جميع جهاتها » ، واستدل على ذلك بأن « سائر العرب على نسبة بعدهم من قريش كان الاحتجاج بلغتهم فى الصحة والفساد عند أهل الصناعة العربية » (٢) . ومع ذلك فالمسألة ليست فى حاجة إلى تعليل أو تدليل ، وإنما يكفى تعليلا وتدليلا أن تكون هى اللغة التى نزل بها القرآن الكريم كتاب العربية المعجز الخالد . ونزول القرآن الكريم بهذه اللغة ليس استنتاجا منطقياً أو — كما يقول بلاشير — «محاكمة قياسية» (٣) ولكنها حقيقة تاريخية يجمع عليها الباحثون فى تاريخ نزول القرآن الكريم ، ويستدلون عليها بما يرويه البخارى فى صحيحه عن أنس بن مالك من أن عثمان لما أمر بجمع القرآن فى خلافته ، وعهد بذلك إلى لجنة رباعية مؤلفة من زيد ابن ثابت من المدينة ومن عبدالله بن الزبير وسعيد بن العاص وعبدالرحمن بن الحارث بن هشام وكلهم قرشيون ، قال للرهط القرشيين الثلاثة : « إذا اختلفتم أنتم وزيد بن ثابت فى شئ من القرآن فاكتبوه بلسان قريش فإنه إنما نزل بلسانهم » (٤) . ويذكر ابن كثير « أن هؤلاء النفر الأربعة جلسوا يكتبون نسخاً من القرآن ، فاختلفوا فى التابوت أيكتبونه بالتاء أم بالهاء ، فقال زيد بن ثابت : إنما هو التابوه ، وقال القرشيون الثلاثة : إنما هو

(١) انظر السيوطى : المزهر ١/١٢٦ — ١٢٨ (القاهرة ١٣٢٥) .
وابن فارس : الصاحبى فى فقه اللغة ٢٣ (القاهرة ١٩١٠) .

(٢) المقدمة : الفصل ٣٢ من القسم السادس .

(٣) إن القرآن يمثل العمود اللغوى ، وبما أن القرآن قد أوحى إلى محمد (صلى الله عليه وسلم) سليل قبيلة قريش المكية ، فالقرآن إذن أنزل بلغة قريش ، ولذا كان العمود اللغوى الذى يجب أن يحاذى هو فى لهجة القبيلة المذكورة (ص : ٨٤) .

(٤) السيوطى : الإتقان ١/٥٩ (القاهرة ١٩٣٥) .
وانظر صحيح البخارى : كتاب فضائل القرآن ، الباب الثانى ، والباب الثالث .

التابوت ، فتراجعوا إلى عثمان ، فقال : اكتبوه بلغة قريش فإن القرآن نزل بلغتهم »(١) .

هذه الفصحى التي نزل بها القرآن الكريم والتي هي لغة قريش ، هي نفسها اللغة التي نظم فيها الشعراء قصائدهم في أواخر العصر الجاهلي ، أو في تلك المرحلة التي أطلقنا عليها « العصر الجاهلي الأدبي » ، والتي سبقت ظهور الإسلام بحوالي قرن ونصف قرن أو قرنين من الزمان .

***

(١) فضائل القرآن ٣٥ (المنار بالقاهرة ١٣٤٧) .

(٣)

فى هذه الفترة من تاريخ الجزيرة العربية ، وعلى وجه التحديد فى النصف الأول من القرن الخامس الميلادى ، نزل قُصَىّ مكة ومعه قبيلة قريش بعد أن أجلى خُزاعة عنها (١) ، وبدأت مكة عصرها الذهبى ، وراحت تقوم بدورها الكبير — دور البطولة — على مسرح الجزيرة العربية . واجتمعت أسباب متعددة لتهيئ لمكة فرصة القيام بهذا الدور البطولى فى تاريخ الجزيرة العربية ، وهو دور أتاح للهجتها أن تصبح هى هذه اللغة الأدبية الموحدة التى مضت تفرض نفسها على المجتمع الأدبى فى الجزيرة كلها بين القبائل الشمالية والجنوبية جميعاً .

وما من شك فى أن أهم هذه الأسباب وجود الكعبة بها ، فالكعبة هى سر الحياة فى مكة ، فمنذ أن رفع إبراهيم القواعد من البيت وإسماعيل أصبحت مكة مهوى أفئدة العرب من شتى أرجاء الجزيرة ، حتى إذا ما نزلت بها خزاعة بعد جُرْهُم ، وحمل إليها عمرو بن لُحَىّ الأصنام لينصبها فى الكعبة ومن حولها ، أخذت الوثنية تنتشر فى سائر أرجاء الجزيرة ، وتمتد إلى كل القبائل العربية بها ، وأصبحت مكة المركز الدينى الأول لهذه الوثنية فى الجزيرة العربية كلها ، تهفو إليها قلوب أبنائها ، وتتعلق بها أبصارهم ، وتتجه نحوها قوافلهم فى مواسم الحج .

وزاد من تعلق العرب بمكة وارتباطهم الروحى بها ما كانوا يرونه من تغلغل المسيحية واليهودية فى بعض المناطق من جزيرتهم . وهو تغلغل كانت

---

(١) انظر جواد على : المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام ٤ / ٥٦ (بيروت ١٩٧٠) .

القبائل العربية تنظر إليه فى شئ من الريبة ، لأنه يأتى من قبيل عناصر أجنبية غريبة عليهم ، فارتبطت هاتان الديانتان فى أذهانهم بأفكار سياسية ، وكأنهم استشعروا وراءهما محاولات للتغلغل السياسى ، ومد النفوذ الأجنبى الذى كان يحيط بهم من الشرق حيث النفوذ الفارسى فى الحيرة ، ومن الشمال حيث النفوذ البيزنطى فى الشام ، ومن الجنوب حيث النفوذ الحبشى فى اليمن . ومن هنا كان فزعهم لما المنطقة العربية التى ظلت بنأى عن هذا النفوذ الأجنبى حيث مكة حامية الوثنية التى كانوا ينظرون إليها على أنها دياناتهم المحلية التى تفتحت عيونهم عليها كما تفتحت عليها من قبل عيون آبائهم وأجدادهم الأولين .

وزاد من حساسية الموقف ما كانوا يرونه من تغلغل هاتين الديانتين فى الجنوب حيث « العربية السعيدة » بحضارتها العريقة ، وثرواتها الضخمة ، وتجاراتها العريضة ، وما استتبع ذلك من صراع بينها تدخلت فيه القوى الخارجية المحيطة بالجزيرة ، المتربصة باستقلالها ، الطامعة فى الاستيلاء عليها وإخضاع قبائلها لنفوذها السياسى والدينى . فمنذ القرن الأول الميلادى فى أعقاب اضطهاد أباطرة الرومان لليهود أخذت جماعات منهم تفر إلى شمالى الجزيرة ، ثم لم تلبث اليهودية أن امتد نفوذها إلى اليمن فى الجنوب ، حتى إذا ما وصلنا إلى القرن السادس بلغ هذا النفوذ أقصاه حين اعتنق آخر تبابعة اليمن — ذو نواس — اليهودية (١) .

فى هذه الأثناء التى كان النفوذ اليهودى فيها يمتد وينتشر فى جنوبى الجزيرة كانت المسيحية تحاول مد نفوذها إلى هذه المنطقة أيضاً (٢) . فمنذ القرن الرابع انطلقت بعثات من المبشرين المسيحيين نحو اليمن ، ولم يكد يمضى قرن من الزمان حتى كانت المسيحية قد انتشرت بها انتشاراً واسعاً ، وبخاصة

(١) انظر فى اليهودية فى بلاد العرب كتاب الدكتور جواد على : المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام ، الجزء السادس ، الفصل ٧٦ (بيروت ١٩٧٠) .

(٢) انظر فى النصرانية فى بلاد العرب المرجع السابق ، الجزء نفسه ، الفصل ٧٩ .

فى نجران التى أصبحت منذ القرن الخامس أهم مركز لها . وكأنما خشى تابعة اليمن أن يؤدى هذا التغلغل الدينى إلى تغلغل سياسى من جانب أباطرة بيزنطة حامية المسيحية فى ذلك الوقت الذين كانوا يشجعون هذه البعثات التبشيرية ، فحاول ذو نواس — ربما بإيعاز من اليهود الذين كانوا قد اجتذبوه إلى دينهم — أن يقضى على المسيحية فى أهم مراكزها ، فى نجران ، فأخذ فى التنكيل بأتباعها هناك وحفر لهم الأخاديد ، وأوقد بها النيران ، ومضى يحرقهم فيها ، على نحو ما تحدثنا به الآيات الأولى من سورة البروج حيث يقول تعالى : « قُتِل أصحابُ الأخدود . النارِ ذاتِ الوقود . إذ هم عليها قُعود . وهم على ما يفعلون بالمؤمنين شهود » (١) . وكان طبيعياً أن تتحرك بيزنطة ، فأوعزت إلى النجاشى بالحبشة أن يثأر لإخوانه فى الدين ممن نكلوا بهم ، واندفع الجيش الحبشى يعبر البحر فى سنة ٥٢٥ ، وتم له إخضاع اليمن والقضاء على مملكة حِمْيَر ، وأيضاً القضاء على النفوذ اليهودى . وبدأت مرحلة جديدة فى تاريخ النفوذ المسيحى باليمن . وفزعت الوثنية العربية إلى الشمال فرارا بعقيدتها من وطأة الحكم الحبشى المسيحى ، ولم تجد أمامها إلا مكة تأوى إليها وتلوذ بها . وارتفعت مكانة مكة فى نفوس العرب الشماليين والجنوبيين على السواء .

وزاد من ارتفاع هذه المكانة ما كان من عجز أبرهة قائد الجيش الحبشى عن دخولها فى عام الفيل فيما بين سنتى ٥٧٠ ، ٥٧١ فى أيام عبدالمطلب جد النبى صلى الله عليه وسلم ، وارتداده عنها مع فلول جيشه بعد أن تعرضت حملته لظروف قاسية بددت جيشه وجعلته — كما يقول القرآن الكريم — « كعَصْفٍ مأكول » . فمنذ أن كتب الله النجاة لمكة من هذه الغزوة التى كان أبرهة يهدف من ورائها إلى هدم البيت الحرام ، وتحويل العرب إلى كنيسة القليس التى بناها فى نجران ، ارتفع شأن مكة ، وزادت قداستها فى

---

(١) الآيات : ٤ — ٧ .

نفوس العرب ، وأصبحت مطمح أنظارهم ومعقد آمالهم ، والمدينة الأولى فى جزيرتهم التى تتركز فى أيديها مقاليد الدين والسياسة جميعاً ، بل أصبحت الرمز الخالد لحرية الجزيرة العربية واستقلالها ، والأمل الحى المتجدد فى قدرتها على الوقوف فى وجه أعدائها المتربصين بها من كل جانب . ومن هنا لم يكن غريباً أن يسجّل العرب فى جولة قريبة انتصاراً على الفرس فى يوم ذى قار ، وأن تشرق الشمس من بين جبال مكة على يد النبى القرشى إيذاناً بوحدة الجزيرة كلها وحدةً دينية وسياسية ولغوية ، وانتصارها بعد ذلك على الفرس والروم .

ومعنى هذا أنه توافرت لمكة منذ العصر الجاهلى ظروف دينية وسياسية متميزة أتاحت لها الفرصة لتقوم بدورها البطولى فى تاريخ الجزيرة العربية مما هيأ للغتها أن تصبح اللغة الأدبية الموحدة التى نتحدث عنها .

***

ولكن هذا لم يكن كل شئ ، فقد كانت هناك ظروف أخرى ساعدت على إتاحة الفرصة لمكة ولغتها ، وهى ظروف اقتصادية ترجع إلى طبيعة الوضع الاقتصادى لمكة فى هذه المرحلة من تاريخها الجاهلى .

ومعروف أن الجزيرة العربية كانت منذ أقدم عصورها التاريخية مسرحاً لحركة تجارية نشطة أشار إليها « سترابو » فى جغرافيته القديمة (١) . كما أشار إليها « شبرنجر » أيضاً (٢) ، وفى التوراة حديث عن تجارة العرب القدماء

(١) Lammens; La Mecque à la Veille de l'Hégire, P. 27 – 123 (Beyrouth, 1927).

(٢) Zwemer; Arabia, the Cradle of Islam, p. 15. (U.S.A., 1912).

وأنهم كانوا أول تجار فى تاريخ الشعوب السامية (١) ، وقد جعلهم بعض المؤرخين الغربيين «حلة العالم بين الشرق والغرب» (٢) . وكانت التجارة فى أول الأمر فى أيدى اليمنيين أصحاب الحضارة العريقة الموغلة فى القدم ، «فمنذ عصور سحيقة والقوافل التجارية النشطة تعمل بين مناطق الإنتاج فى بلاد العرب السعيدة ومدن العراق والشام ومصر» — كما يقول بعض الجغرافيين المحدثين (٣) . ولكننا لانكاد نصل إلى القرن الخامس ، ويبدأ الضعف يدب فى مملكة حمير ، حتى نرى أزمّة التجارة تتحول تدريجياً إلى أيدى الشماليين من أهل مكة التى أتاح لها موقعها الجغرافى فى منتصف الطريق بين اليمن والشام ووجود الكعبة بها وما يترتب عليه من تجمع العرب من شتى أرجاء الجزيرة فى مواسم الحج ، وأيضاً توافر الماء العذب الصالح للشرب الذى تكفلت به بئر زمزم الثرية الدفاقة بالماء ، أن تقوم بهذا الدور الاقتصادى الكبير فى حياة الجزيرة العربية . وساعد على ذلك ما كان بين الدولتين الفارسية والبيزنطية من صراع مستمر فى تلك السلسلة الطويلة من الحروب التى عرفت فى التاريخ باسم الحروب الهيلينية ، مما أدى إلى إغلاق طريق التجارة الشمالى الذى كان يصل بين الشرق والغرب فتحولت قوافل التجار إلى طرق الجزيرة العربية التى تدور حولها على امتداد سواحلها ، أو التى تخترقها عن طريق وادى الرُّمَّة من الحيرة إلى الحجاز ، أو عن طريق القَطيف واليمامة .

ومن الطبيعى أن تقوم مع هذه الحركة التجارية النشطة التى شهدتها مكة فى هذه الحقبة من تاريخها مجموعة من الأسواق فى المنطقة المحيطة بها تلتقى عندها القوافل التجارية ، ويتجمع فيها تجار الجزيرة من شتى القبائل . وفعلا شهدت هذه المنطقة — كما هو معروف — ذلك الثالوث المشهور الذى يتألف

---

(١) انظر سفر حزقيال : الأصحاح ٢٧ .

(٢) Muir ; The Life of Mohammad, pp. LXXXIX,XC.

(٣) Semple ; Influences of Geographic Environment, p. 506.

من عكاظ ومَجَنَّة وذى المجاز . ومن بين هذا الثالوث يلمع اسم عكاظ التى لم تكن سوقاً تجارية فحسب ، وإنما كانت أيضاً سوقاً اجتماعيةوسوقاً أدبية حتى لتتراءى فى تاريخ العصر الجاهلى كأنها مهرجان من مهرجانات الإغريق التى كانوا يحتفلون بها إزاء أحياء آلهتهم . وبحق كانت عكاظ مهرجاناً أدبياً ضخماً يقام كل عام فى موسم الحج ، وتشهده وفود العرب القادمين إلى مكة من مختلف أرجاء الجزيرة من أجل الحج والتجارة ، ويتبارى فيه شعراء القبائل وخطباؤها أمام الجماهير المحتشدة للاستماع إليهم ، وبين أيدى الحكام الذين كانت تُضرَب لهم قباب مميزة يقصد إليها المتبارون ليعرضوا نتاجهم الأدبى عليهم . ومعروف أن قُسّ بن ساعدة الإيادى ألقى بها خطبته المشهورة التى استمع إليها النبى صلى الله عليه وسلم قبل البعثة (١) ، وأن النابغة الذبيانى كان حكماً بين الشعراء فيها ، وكانت تضرب له فيها قبة من أدَم — كما يقول القدماء — يفد عليه فيها الشعراء فيحكم بينهم ، وخبر حكومته بين الأعشى وحسان والخنساء مشهور فى تاريخ العصر الجاهلى(٢)والواقع أن هذه السوق كان لها أثر كبير فى الحياة الأدبية فى العصر الجاهلى،وأيضاً—وهذا هو الذى يعنينا هنا — فى التقريب بين لهجات القبائل ، وإتاحة الفرصة لسيادة لهجة قريش ، وظهور اللغة الأدبية الموحدة التى نتحدث عنها .

ومعنى هذا أنه قد أتيح لمكة منذ أواخر القرن الخامس أسباب متعددة تتصل بالدين والسياسة والاقتصاد هيأت لها أن تحتل مكان الصدارة فى المجتمع الجاهلى ، كما هيأت للغتها أن تصبح اللغة الأدبية الموحدة التى يتخذها الشعراء من شتى القبائل لغة ينظمون فيها شعرهم . وهى لغة استطاعت — بسبب هذه الظروف وما كانت تفرضه من التفاف العرب حول مكة ،

---

(١) انظرها فى جمهرة خطب العرب فى عصور العربية الزاهرة للأستاذ أحمد زكى صفوت ١ / ٣٥—٣٦ (الحلبى بالقاهرة ١٩٣٣) .

(٢) انظر : الأغانى ١١ / ٦ (دار الكتب) ، والمرزبانى : الموشح ٦٠ (السلفية بالقاهرة ١٣٤٣) .

وطموح أنظارهم إليها ، واجتماع وفودهم عندها في مواسم الحج ، ومرور قوافلهم التجارية بها أو نزولهم بأسواقها ، وشهودهم مهرجاناتها الأدبية التي تعقد فيها — أن تقوم بعملية تنقية لغوية ضخمة ذابت فيها الفروق اللهجية الموجودة في لهجات القبائل ، واختفت منها مظاهر الشذوذ فيها ، وخضعت جميعها لمقاييس الفصاحة القرشية ، فكانت هذه اللغة الفصحى التي سيطرت على المجتمع الأدبي في شمال الجزيرة العربية كله ، في الحجاز ونجد واليمامة والبحرين ، وامتد نفوذها إلى المناطق الجنوبية في اليمن وما جاورها ، والتي كان ظهورها وانتشارها على هذه الصورة إرهاصاً قوياً لنزول القرآن الكريم بها ، ولولا ذلك لوجدت بعض القبائل العربية شيئاً من العسر في فهم ألفاظه ومعانيه.

ولعلنا نجد في ذلك تفسيرا لمسألة الأحرف السبعة التي أنزل بها القرآن الكريم والتوفيق بينها وبين ما هو ثابت من نزول القرآن بلهجة قريش . فقد نزل القرآن بلهجة قريش ، ولكنها لهجة قريش كما عرفها المجتمع الأدبي في أواخر العصر الجاهلي بعد عملية التنقية اللغوية الضخمة التي تمت في هذه المرحلة من تاريخه . وقد نجد تأييداً لذلك فيما ذهب إليه الطبري من أن لغة قريش التي نزل بها القرآن كانت تستوعب الأحرف السبعة التي أشار إليها الحديث النبوي الشريف . (١) وليس الطبري وحده هو الذي ذهب هذا المذهب ، وإنما نجد في أقوال العلماء الذين وقفوا عند مسألة الأحرف السبعة آراء كثيرة مماثلة (٢) . وقد أفرد السيوطي فصلا في كتابه « الإتقان » لما وقع في القرآن بغير لغة الحجاز (٣) ، أورد فيه أمثلة كثيرة لما ورد في الكتاب الكريم من لغات القبائل المختلفة ، ونقل فيه عن بعض مصادره (٤) أن في القرآن خمسين لغة من لغات القبائل العربية (٥) .

---

(١) انظر تفسيره ١/ ١٠ (القاهرة ١٩٠٣) .

(٢) انظر السيوطي : الإتقان ١/ ٤٥ — ٥٠ (القاهرة ١٩٣٥) وبخاصة القول العاشر ص ٤٧ .

(٣) انظر النوع السابع والثلاثين ١/ ١٣٣ — ١٣٥ .

(٤) هو أبو بكر الواسطي في كتابه « الإرشاد في القراءات العشر » .

(٥) ١/ ١٣٥ . وينقل أيضاً عن ابن عبد البر أنه قال : « قول من قال نزل بلغة قريش معناه عندي الأغلب ، لأن غير لغة قريش موجودة في جميع القراءات » (الموضع نفسه) .

ومعنى هذا أن هذه الفصحى ، أو هذه اللغة الأدبية الموحدة التى اصطلح عليها المجتمع الأدبى فى أواخر العصر الجاهلى ، ليست لهجة من لهجات القبائل التى وقف عندها المستشرقون ، ولا هى لهجة قريش خالصة من أى تأثير لهجى كما يذهب الدكتور شوقى ضيف ، وإنما هى لهجة قريش بعد أن تمت عملية التنقية اللغوية التى تحدثنا عنها . وربما كان رأى بروكلمان أقرب الآراء إلى ما نذهب إليه حيث يقرر — كما رأينا من قبل — أن لغة الشعر القديم كانت لغة فنية قائمة فوق اللهجات وإن غذتها جميع اللهجات . ومعنى هذا — بعد ذلك — أن نصوص الشعر الجاهلى التى وصلت الينا فى هذه اللغة ليست من صنع الرواة بعد الإسلام كما يذهب إلى ذلك مرجليوث وطه حسين ومن تابعهما من المبالغين فى تصور قضية الانتحال .

***

ما بعد الأولية

(١)

اكتملت القصيدة العربية كما رأينا فى أواخر القرن الخامس الميلادى بعد أن توافرت العوامل السياسية والاقتصادية والدينية التى أظهرت لغة قريش لغة أدبية موحدة تفرض نفسها على كل المجتمع الأدبى الجاهلى حيث اصطلح الشعراء فى الشمال والجنوب على اتخاذها لغة لشعرهم .

وراحت القصيدة الجاهلية تأخذ طريقها بعد ذلك نحو تطور طبيعى لم يكن منه بد . ونستطيع أن نلاحظ أن هذه القصيدة مرت بمرحلتين فنيتين متميزتين : مرحلة النضج الطبيعى التى يمثلها أقوى تمثيل امرؤ القيس وطرفة والمرقّشان وعَبِيد بن الأبرص وعلقمة بن عَبَدة التميمى ، ومرحلة النضج الصناعى التى بدأت مع الطفيل الغنوى وأوس بن حَجَر ، وبلغت ذروتها عند زهير بن أبى سلمى ، والتى يمثلها مع زهير النابغة الذبيانى وعنترة ولبيد .

فى المرحلة الأولى ، مرحلة النضج الطبيعى ، نرى الشاعر يمارس عمله الفنى فى غير تكلف أو تصنع وفى غير عناء أو جهد ، فهو يعبر عن نفسه تعبيراً مباشراً ينقل فيه إحساسه كما يحس به ، ويصور مشاعره كما يشعر بها ، ويرسل العبارات كما تخطر على ذهنه ، دون أن يبذل فى سبيل ذلك جهداً أو مشقة . ومن هنا كان الشعر فى هذه المرحلة عفوياً طبيعياً قريب المتناول لا ترى فيه أثراً للتكلف أو المعاناة ، يمد الشاعر خياله إلى ما حوله من مظاهر الطبيعة فيستمد صوره وأخيلته منها ، ثم يصوغها فى شعره صياغة سهلة قريبة لا يتكلف فيها ولا يتصنع ، ويمد فكره إلى ما يريده من معان فيعبر عنها تعبيراً مباشراً تسيطر عليه الواقعية والحسية ، وتقل فيه الصور الخيالية التى تحتاج إلى شىء من بذل الجهد وإعمال التفكير وتضح الجبين .

ومن هنا كان التشبيه هو اللون الفني المنتشر في شعر هذه المرحلة ، لأن التشبيه يقوم على عملية فنية يسيرة لاتعدو عقد مقارنة بين شيئين متشابهين . والتشبيه — كما يقرر علماء البلاغة (١) — هو المرحلة الأولى من مراحل التصوير الفني ، أو هو الخطوة الأولى في صناعة الصورة الفنية . وفعلا اعتمد شعراء هذه المرحلة على التشبيه اعتماداً شديداً ، واتخذوا منه لوناً أساسياً ينشرونه على مساحات واسعة في لوحاتهم الفنية .

ويعد امرؤ القيس أشهر شعراء هذه المرحلة ، بل أشهر الشعراء الجاهليين الذين اعتمدوا على التشبيه في رسم صورهم الفنية . وفي القصائد المختلفة التي وصلت إلينا من شعره نرى التشبيه عنصراً بارزاً من عناصر العمل الفني عنده ومقوماً أساسياً من مقومات هذا العمل . وهو — لذلك — ينتشر في شعره انتشاراً واسعاً حتى لتبدو قطع كثيرة منه صفوفاً متلاحقة من التشبيهات التي كان ينشرها على مساحات واسعة من لوحاته الفنية لتوضيح أفكاره وتقريبها إلى الأذهان تارة ولإشاعة شيء من الجمال الفني فيها تارة أخرى . وبحق جعله النقاد والرواة القدماء أحسن الشعراء تشبيهاً في العصر الجاهلي(٢) .

ومادة التشبيه عنده — كما هي عند سائر شعراء هذه المرحلة — هي الطبيعة ومظاهرها المتعددة ، فهي — في مجموعها — مادة حسية مشتقة من

(١) انظر شروح التلخيص عند قول القزويني في مقدمة علم البيان « ثم منه ما يبني على التشبيه فتعين التعرض له » ٣/ ٢٨٩ وما بعدها (القاهرة ١٣٤٣ هـ) .

(٢) « أحسن الجاهلية تشبيها امرؤ القيس » (حماد الراوية في الأغاني ١٦/ ١٠٩ ساسي) . كان علماؤنا يقولون أحسن الجاهلية تشبيها امرؤ القيس » (ابن سلام في المصدر السابق : الموضع نفسه) . « الشعراء ثلاثة : جاهلي وإسلامي ومولد ، فالجاهلي امرؤ القيس ، والإسلامي ذو الرمة ، والمولد ابن المعتز . وهذا قول من يفضل البديع وخاصة التشبيه على جميع فنون الشعر » (السيوطي : المزهر ٢/ ٣٠١ ، القاهرة ١٣٢٥ هـ) .

الصحراء وما يتراءى فيها من مناظر الطبيعة ومظاهر الحياة ، وقلما نجد تشبيهاً عقلياً يحتاج إلى شىء من إعمال الذهن ، أو معاناة الفكرة ، فالتشبيهات عنده وعندهم قريبة يسيرة يستمدونها مما يرونه أو يسمعونه أو يسمعون به فى البيئة الطبيعية التى يعيشون فيها ويتحركون فوقها حركتهم الدائبة المستمرة التى كشفت لهم عن كل شىء فيها ، ووصلتهم بها اتصالا مباشراً دون حجاب .

ونستطيع أن نستعرض معلقته المشهورة فنلاحظ أن التشبيه هو اللون الفنى المسيطر عليها ، كما نلاحظ ما قلناه من أن التشبيه عنده مستمد من البيئة الطبيعية التى يراها أو يسمعها أو يسمع بها من حوله . ونستطيع أن نتتبع أبياته فى وصف صاحباته أو فى وصف جواده أو فى وصف السيل الذى اجتاح الصحراء ، فنرى هذه الظاهرة الفنية قوية واضحة ، على نحو ما نرى فى هذه الأبيات التى يصف فيها إحدى صاحباته :

مُهَفْهَفَةٌ بيضاءُ غير مُفَاضَــــةٍ   ترائبُها مصقولةٌ كالسَّجَنْجَــل
تَصُدّ وتبدى عن أسيلٍ وتتــقى   بناظرة من وحشِ وَجْرَةَ مُطْفِل
وجيدٍ كجيدِ الرئمِ ليس بفاحشٍ   إذا هى نَصَّتْهُ ولا بمعطَّــــل
وفرعٍ يَزِين المتنَ أسودَ فاحمٍ   أثيثٍ كقِنْوِ النخلة المُتَعَثْكِل
غدائره مستشزرات إلى العــلا   تضِلّ العقاصُ فى مثنًّى ومُرْسَل
وتعطو برَخْصٍ غيرِ شَثْنٍ كأنه   أساريعُ ظبى أو مساويكُ إسْحِل
وكشحٍ لطيفٍ كالجَدِيل مخصَّرٍ   وساقٍ كأنبوب السَّقِىِّ المُذَلَّل (١)

---

(١) التبريزى : شرح القصائد العشر ٢٨ — ٣٣ (القاهرة ١٣٥٢ هـ) .
المهفهفة : الرشيقة . والمفاضة : المترهلة . والسجنجل : المرآة أو سبيكة الفضة . ومستشزرات : مرفوعات إلى أعلى . والمتعثكل : المتداخل بعضه فى بعض . والشثن : الغليظ . والأساريع : ديدان تكون فى الرمال . والإسحل : شجر . ووجرة وظبى : موضعان .

فى هذه الأبيات نرى حشوداً من التشبيهات تتلاحق متتابعة بحيث لايكاد يخلو بيت من تشبيه أو أكثر ، وهى كلها تشبيهات مستمدة من الصحراء التى يعيش فيها ، فجيد صاحبته كجيد الظبى ، وعيناها كعينى بقرة وحشية ترنو إلى صغارها فى حنان ووداعة ، وشعرها الطويل الغزير كعناقيد النخلة المتداخلة ، وأناملها الناعمة اللينة كديدان الرمال اللينة التى يعرفها فى صحرائه ، أو كأغصان الإسحل الناعمة التى يراها فى باديته ، وخصرها الرقيق المشوق كأنه حزام من جلد مجدول ، وسيقانها الريا كأنها سيقان نبات مائى يسرى الماء فيها ، فهى دائماً غضة ناضرة .

على هذه الصورة تنتشر التشبيهات فى شعر امرئ القيس هذا الانتشار الواسع الذى يعد الظاهرة الفنية المميزة للشعر الجاهلى فى هذه المرحلة من تطوره الفنى ، مرحلة النضج الطبيعى . وهى ظاهرة كما نراها عند امرئ القيس نراها عند غيره من شعراء هذه المرحلة ، على نحو ما نرى فى معلقة طرفة وبالذات فى وصفه لناقته ، فى هذا الوصف نرى التشبيه عنصراً أساسياً من عناصر العمل الفنى . وطرفة — كامرئ القيس — يستمد تشبيهاته فى بساطة ويسر من البيئة الصحراوية التى يعيش فيها ، وما يراه فوقها من مناظر الطبيعة ومظاهر الحياة . ويبدأ وصف الناقة عند طرفة بعد المقدمة الطللية التقليدية إذ نراه يخرج منها إلى وصف ناقته التى يركبها وينطلق بها إلى الصحراء ليروّح عن نفسه عناء الحب وهموم الذكريات :

وإنى لأمضى الهمَّ عند احتضاره   بعوجاء مِرْقالٍ تروح وتغتــــدى
أمونٍ كألواح الإرانِ نَسَأْتُهَـــا   على لاحبٍ كأنّه ظهرُ بُرْجُـدِ
تَربع إلى صوت المهيب وتتقى   بذى خُصَلٍ رَوْعَاتِ أكلفَ مُلْبِدِ
كأنَّ جناحَىْ مَضْرَحِىٍّ تكنَّفـا   حَفَافَيْه شُكَّا فى العسيب بمِسْرَدِ
فطورا به خلف الزَّميلِ وتــــارة   على حَشَفٍ كالشنِّ ذاوٍ مُجَــدَّدِ
لها فَخِذان أُكْمِلَ النحضُ فيهما   كأنَّهما بابا مُنِيفٍ مُمَـــرَّدِ

وأتلعُ نهّاضٌ إذا صعّدَتْ بـه ... كسكّان بوصيٍّ بدجلة مُصعِدِ
وجمجمةٌ مثل العَـلاةِ كأنمـا ... وَعَى الملتقَى منها إلى حَرْفِ مِبْرَدِ
وخدٌّ كقرطاس الشآمي ومِشْفَرٌ ... كسِبْتِ اليماني قَدُّهُ لم يُجَرَّدِ
وعينان كالمـاويّتين استكنَّتـا ... بكهْفَيْ حِجاجَيْ صخرةٍ قَلْتِ مَوْرِدِ
طَحُورانِ عُوّارَ القذَى فتراهمـا ... كمكحولتَيْ مذعورةٍ أُمِّ فَرْقَدِ (١)

وهكذا نلاحظ أن التشبيه هو اللون الأساسي عند شعراء هذه المرحلة من تاريخ الشعر الجاهلي ، وهو لون لاتعقيد فيه ولا تركيب ، وإنما فيه بساطة البيئة التي يستمدونه منها ، بساطة الصحراء التي يعيشون فيها ، ويتصلون بمظاهر الحياة فوقها .

في شعر هذه المرحلة نرى كثيرا من آثار السرعة والارتجال والنظم على الفطرة دون عناية بتركيب الجملة أو إحكام لصياغة العبارة ، على نحو ما نرى في هذين البيتين من معلقة امرئ القيس في مستهل وصفه للمطر والسيل :

---

(١) التبريزي : شرح القصائد العشر ٦١ — ٧٢ (الطبعة السابقة) الموجاء : الضامرة ، والمرقال : السريعة ، صفتان للناقة . والأمون : التي يؤمن عثارها . والإران : تابوت خشبي كانوا يحملون فيه ساداتهم . ونسأتها : زجرتها بالمنسأة وهي العصا . واللاحب : الطريق الواضح . والبرجد : كساء مخطط يلبسه الأعراب . والأكلف صفة للفحل ، وهو ما كانت حمرته غير صافية . والمضرحي : العتيق من النسور . والعسيب : عظم الذنب . والمسرد : المخصف . والخشف : الضرع البالي . والشن : القربة البالية . والنحض : اللحم . والأتلع : يريد العنق . والبوصي : السفينة . والعلاة : سندان الحداد . والسبت : جلود البقر المدبوغة . والماوية : المرآة . والحجاج : العظم المشرف على العين . والقلت : نقرة في الجبل يتجمع فيها الماء وقوله « طحوران عوار القذى » يريد أن عينيها سليمتان ليس بهما قذى .

أصاحِ ترى برقا أُريكَ وميضَه كلمع اليدين فى حَبِيٍّ مُكَلَّلِ
يضئُ سناه أو مصابيحِ راهبٍ أهان السَّلِيطَ بالذُّبَالِ المفتَّلِ (١)

فصياغة البيتين مضطربة غير محكمة ، وتركيبها مفكك غير مترابط ، وخطوات الشاعر فيها متعثرة غير منتظمة ، وبخاصة فى السطور الثلاثة الأولى التى يبدو الشاعر فيها كأنما أفلت منه زمام التعبير ، أو كأنما فقد السيطرة على المعانى التى يريد التعبير عنها ، فهو يريد أن يقول : أصاح ترى برقا يضئ سناه فى حبى مكلل أريك وميضه كلمع اليدين أو كمصابيح الراهب ، ولكنه لم يحسن ترتيب عباراته ، ولا توجيه حركته ، فاضطربت خطاه وتعثرت . وهى مظاهر للسرعة والارتجال وعدم الروية والأناة مما أفقد الشاعر القدرة على إحكام عباراته وترابطها . وهى كلها ترجع إلى ما قلناه من أن الشاعر فى هذه المرحلة من تاريخ الشعر العربى كان يعبر عن نفسه تعبيرا مباشرا ينقل فيه إحساسه كما يحس به فى غير تكلف ، ويعبر عن مشاعره كما يشعر بها فى غير تصنع ، ويرسل العبارات كما تخطر على ذهنه دون أن يبذل فى سبيل ذلك جهداً أو مشقة .

وكما ترى فى شعر هذه المرحلة هذه المظاهر للسرعة والارتجال ، ترى أيضا رواسب من المرحلة السابقة ، مرحلة الأولية المبكرة التى مر بها الشعر الجاهلى قبل أن يتم له نضجه وتكتمل صورته التى نعرفها له فى أواخر القرن الخامس الميلادى . فعلى الرغم من أن القصيدة العربية اكتمل لها شكلها التقليدى ومقوماتها الفنية الثابتة ، وعلى الرغم من ظهور شعراء فى هذه الفترة نهضوا بفن الشعر نهضة قوية ، فإن شعر هذه المرحلة ظل يحمل آثاراً ورواسب لمرحلة البداية المبكرة التى لا نعرف عنها شيئا يقينيا ثابتا . ومن الممكن أن نتلمس آثار هذه المرحلة المبكرة ورواسبها فيما نراه من انتشار الزحافات فى

---

(١) التبريزى : شرح القصائد العشر ٤٨ ، ٤٩ .

قصائد هذه المرحلة . فنى قصائد الشعراء الذين يرجع تاريخهم إليها نرى الزحافات منتشرة بشكل يلفت النظر ، على نحو ما نرى فى معلقة امرئ القيس ، وبالذات فى القسم الأخير منها الذى يصف فيه البرق والمطر :

أصاح ترى برقا أريكَ وميضه ... كلمع اليدين ، فى حبىٍّ مكلَّلِ
يضئُ سناه أو مصابيح راهب ... أمال السَّليط بالذُّبال المفتَّـــلِ
قعدت له وصحبتى بين ضارج ... وبين العُذَيب بُعْدَ ما متأمَّلِ
على قطَن بالشَّيم أيمن صَوْبـــه ... وأيسره على الستار فيذبُـــلِ
فأضحى يَسُحّ الماء حول كُتَيْفة ... يَكُبُّ على الأذقان دوحَ الكَنَهْبَلِ
ومرَّ على القَنَان من نَفَيانـــه ... فأنزل منه العُصْم من كلّ منزل
وتيماء لم يترك بها جذع نخلة ... ولا أطما إلا مَشِيدا بجنـــدل
كأن ثَبِيرا فى عرانين وبلـــه ... كبيرُ أناس فى بِجادٍ مزمَّـــلِ
كأن ذرى رأس المجيمر غُدوةً ... من السيل والغُثَاء فَلْكة مِغْزَلِ
وألقى بصحراء الغبيط بَعاعَـــه ... نزولَ اليمانى ذى العياب المحمَّلِ
كأن مَكاكِىَّ الجواء غُدَيَّـــة ... صُبِحن سُلافا من رحيق مفلفلِ
كأن السباع فيه غرقى عشيـــةً ... بأرجائه القصوى أنابيشُ عُنْصُلِ (١)

فنى هذه الأبيات تنتشر الزحافات بصورة واسعة ، فلا يكاد يخلو بيت من زحاف أو أكثر ، حتى ليبدو بعضها كأنه خارج على الوزن العروضى لكثرة ما انحرفت به هذه الزحافات عن النغم الموسيقى الرتيب الذى يسود القصيدة كلها .

---

(١) التبريزى : شرح القصائد العشر ، ٤٨ — ٥٥ :

وكما ظهرت الزحافات فى شعر هذه المرحلة ظهر الإقواء فى القوافى ، على نحو ما نرى فى هذا البيت من القطعة نفسها :

كأنَّ ثَبِيراً فى عرانينِ وَبْلِـــهِ   كَبِيرُ أُناسٍ فى بِجادٍ مُزَمَّـــلِ

لأن كلمة « مزمل » ليست صفة لكلمة « بجاد » حتى تأتى مجرورة فتتسق حركتها مع حركة الروى فى سائر أبيات القصيدة ، ولكنها صفة لكلمة « كبير » ، فهى لذلك مرفوعة خلافا لحركة الروى فى أبيات القصيدة كلها .

والزحاف والإقواء هما بعض الرواسب التى تخلفت فى شعر هذه المرحلة من المرحلة السابقة التى لم يكن العمل الفنى فيها قد استقام تماما بين أيدى شعرائها ، ولا اكتملت للقصيدة العربية كل مقوماتها الفنية ، أو هما بعض الآثار التى ورثها شعراء هذه المرحلة من أسلافهم القدماء الذين كانوا لايزالون يجرون تجاربهم الفنية على القصيدة العربية ليصلوا بها إلى مستوى فنى ناضج ، وليحققوا لها تكاملها الفنى الدقيق فى الصوت والصورة واللغة جميعا ، وليوفروا لها كل ما يقوم عليه بناؤها الصوتى من قيم موسيقية متناسقة دقيقة .

ومع ذلك فربما كانت الزحافات والإقواء أقل هذه الظواهر الموسيقية خطرا ، ففى طائفة من قصائد هذه المرحلة نرى خروجا واضحا على الوزن العروضى ، وتداخلا بين الأوزان المختلفة . وهما خروج وتداخل يرجعان إلى أن البناء الموسيقى للقصيدة العربية لم يكن قد استقام تماما بين أيدى الشعراء والقيم الصوتية لها لم تكن قد اتضحت تماما فى نفوسهم . ونستطيع أن نرى أمثلة لذلك فى مصادر الأدب العربى المختلفة ، وهى أمثلة وقف الدكتور شوقى ضيف فى كتابه « العصر الجاهلى » عند طائفة منها (١) .

---

(١) انظر ص : ١٨٤ (دار المعارف بمصر ١٩٦٠) .

وربما كانت قصيدة عبيد بن الأبرص التي تُعَدُّ عند بعض الرواة من المعلقات أهم قصيدة من نتاج هذه المرحلة ظهرت فيها هذه الانحرافات العروضية ، وهي قصيدته التي مطلعها :

أقفر من أهله ملحوبُ   فالقُطَبِيّات فالذَّنوبُ (١)

فهي من مخلع البسيط ، ولكن في صورته البدائية المبكرة قبل أن تستقيم موسيقاه وتضبط قيمه الصوتية ، فلايكاد بيت منها يخلو من صورة من صور هذه الانحرافات التي أخلت بوزنها إخلالا شديدا . وهي ظاهرة لاحظها القدماء وأشاروا إليها وسجلوها عليه (٢) . وحقا تتراءى هذه القصيدة كأنما فقد الشاعر فيها قدرته على إحكام موسيقاها ، وضبط وزنها ، أو كأنما فقد الإحساس بإيقاعها الصوتي الدقيق ، فاضطرب النغم في بعض أبياتها اضطرابا شديدا تشكلت معه وحداتها الموسيقية أشكالا شتى غريبة بدت معها الأبيات كأنما فقدت كل قيمها الموسيقية ، وكل ضوابطها الصوتية ، على نحو ما نرى بوضوح في هذه الأبيات :

إما قتيل وإما هالك   والشَّيْب شين لمن يشيبُ
إن يك حُوِّلَ منها أهلها   فلا بَديءٌ ولا عجيب
أفلحْ بما شئتَ فقد يُبْلَغ بالضـ   ـعف وقد يُخْدَع الأريب
لايعظ الناسُ من لايعظ الد   هرُ ولاينفع التلبيبُ
أعاقرٌ مثل ذات رحم   أم غانمٌ مثل من يخيب
أخلفَ ما بازلاً سَديسُها   لا حِقَّةٌ هي ولا ثَنيوب
كأنها من حمير عانات   جَوْن بصفحته نُدوب
فاشتال وارتاع من حَسيس   وفعله يفعلُ المذؤوبُ

---

(١) التبريزي : شرح القصائد العشر ٣٣٢ — ٣٣٤ (المنيرية بالقاهرة ١٣٥٢) .
(٢) وقد يَخطئُ الرأي امرؤ وهو حازم   كما اختل في وزن القريض عبيد
(أبو العلاء المعري) ، وانظر لسان العرب مادة (قطب) .

والواقع أن هذه القصيدة تمثل بصورة قوية ما ورثه شعر هذه المرحلة من رواسب البداية المبكرة المجهولة ، أو — كما يقول بروكلمان (١) — « إن هذه الظواهر آثار قليلة لمرحلة من النمو لم نقف على كنهها بعد » . والحق أن احتفاظ الرواة بهذه القصيدة النادرة في صورتها الموسيقية المضطربة يعد عملا علمياً رائعاً يستحق الإشادة به . وفي ظني أن هذه القصيدة من أهم ما حمله الرواة إلينا من الشعر الجاهلي ، لأنها — في وضعها الدقيق — وثيقة تاريخية بالغة الأهمية تسجل ما كان عليه الشعر العربي في هذه المرحلة المبكرة من تاريخه الطويل ، أو هي — في عبارة أخرى — قطعة أثرية نادرة وصلت إلينا من أعماق التاريخ محتفظة بغبار الزمن الذي تطاول عليها منذ أن أخذ الشعر العربي يتحرك ببطء متجاوزاً مرحلة البداية الغامضة المجهولة إلى مرحلة التاريخ الثابت الصحيح .

ومع ذلك فقد استطاع شعراء هذه المرحلة أن ينهضوا بالقصيدة العربية نهضة قوية ، وأن يؤصلوا لها تقاليدها الفنية التي ظلت مسيطرة عليها فترة طويلة من تاريخها . فعلى أيدي شعراء هذه المرحلة أخذت القصيدة العربية شكلها التقليدي الثابت ، واكتملت لها مقوماتها وعناصرها الفنية ، فهؤلاء الشعراء هم الذين أصلوا تقاليد المقدمة الطللية ، بل تقاليد العمل الفني كله . وإنا لننظر فيما وصل إلينا من شعر هذه المرحلة ، فنلاحظ أن القصيدة العربية أخذت شكلها النهائي ، فأصبحت تبدأ بمقدمة تدور عادة حول الأطلال وصاحبة الأطلال ، يقف فيها الشاعر في ديار صاحبته التي أقفرت بعد رحيلها عنها ، فيصف وحشتها وإقفارها وأسراب الوحش السارحة فيها بعد أن كانت آهلة بأصحابها ، زاخرة بالحياة النابضة ، ويتذكر أيامه الماضية فيها ، ويستعيد ذكريات حبه الضائعة فوق رمالها ، ويصف صاحبة هذه الأطلال وجمالها . ثم ينتقل من هذه المقدمة إلى وصف رحلته في الصحراء التي يخرج إليها ليسرى عن نفسه أحزانها ، وينفض عنها همومها ، مستغلا في هذا الانتقال

(١) تاريخ الأدب العربي ١/٥٣ (دار المعارف بمصر) .

ناقته التي يتخذ من الحديث عنها جسراً تقليدياً يعبر عليه من شاطئ الحب إلى شاطئ الصحراء ، ثم ينطلق بكل نشاطه وحيويته فوق رمال الصحراء الفسيحة الممتدة إلى ما لانهاية ، فيصف مظاهرها الطبيعية ، وحيوانها الشارد في آفاقها البعيدة ، ويقف عند مناظر الصيد فيصفها في معرض تشبيه لناقته بحيوان الصحراء الوحشي الذي كان الصيادون يخرجون عادة في طلبه كالحمر الوحشية والبقر الوحشي . حتى إذا ما استوفى الشاعر حديثه عن الصحراء عليه خرج إلى موضوع قصيدته الأساسي فتحدث عنه ، وبه تنتهي القصيدة إن لم تختم ببعض الحكم التي يسجل فيها آراءه في الحياة ، ويركز من خلالها تجاربه التي مر بها في رحلة السنين الطويلة التي عبرها .

هذه هي الصورة العامة التي استقرت عليها القصيدة الجاهلية في مرحلة النضج الطبيعي ، وهي صورة ظلت تفرض سلطانها على القصيدة العربية فترة طويلة من تاريخها . ولسنا ندعي أن هذه الصورة كانت منهجاً ثابتاً موحداً لكل الشعراء القدماء ، فقد اختلفت مذاهب الشعراء ومناهجهم باختلاف شخصياتهم واختلاف موضوعاتهم أيضاً ، ولكنها كانت هي الصورة العامة التي تظهر في أكثر ما وصل إلينا من قصائد الشعر الجاهلي .

* * *

(٢)

فى أثناء هذه المرحلة المبكرة من تاريخ الشعر الجاهلى ظهر شعراء استطاعوا أن يطوروا القصيدة العربية من صورتها البسيطة التى كانت عليها إلى صورة أشد تعقيداً من حيث طبيعة العمل الفنى ، ومقوماته الأساسية التى يقوم عليها ، والعناصر الفنية التى تشيع فيه ، إيذاناً بظهور مدرسة فنية جديدة فى الشعر الجاهلى ، وهى المدرسة التى اصطلحنا على تسميتها « مدرسة الصنعة » .

لقد استطاع شعراء هذه المدرسة أن يغيروا من مجرى النهر الذى كان يتدفق فيه الشعر الجاهلى إلى مجرى جديد ، يقف فيه الشاعر أمام عمله الفنى كما يقف الصانع أمام صنعته يجودها ويهذبها ، ويعيد النظر فيها مرة بعد مرة حتى تستقيم له على الصورة التى يريدها لها ، أو — بعبارة أخرى — كما يقف المثال أمام تمثال له يصنعه ، فهو يعكف عليه ، ويفرغ له ، ويظل يصقله وينق فضوله ، حتى يستوى له على الصورة الفنية التى رسمها فى خياله . فالعمل الفنى عندهم ليس ارتجالا ، ولا تعبيراً مباشراً عن النفس ، ولكنه صناعة يفرغ لها صاحبها ، ويعنى بها ، ويطيل فيها النظر والتفتيش ، حتى يحقق لها كل مقومات الصناعة التى تقوم .

والرأى الشائع بين الباحثين أن هذه المدرسة الفنية بدأت بأوس بن حجر شاعر تميم الكبير الذى كان معاصراً للنابغة الذبيانى ، فكلاهما من شعراء البلاط الحيرى أيام النعمان بن المنذر (١) . ولكن الحقيقة التى تؤكدها الروايات العربية القديمة هى أن هذه المدرسة بدأت من قبل ذلك مع الطفيل الغنوى شاعر قيس الكبير ، وهو شاعر قديم يصفه أبو الفرج بأنه « من أقدم شعراء

---

(١) انظر شوقى ضيف : العصر الجاهلى ٤٦ ، ٣٦٩ (دار المعارف ١٩٦٠) .

قيس » (١) ، « وليس في قيس فحل أقدم منه » ويقول عنه أنه كان أكبر من النابغة (٢) . ومعنى هذا أنه أكبر من أوس وأقدم منه . وكان الطفيل أستاذاً لأوس (٣) وكانوا يلقبونه « المحبّر » (٤) لما لاحظوه على شعره من ضروب التنميق والتجويد والصناعة . وكان أوس — من بعده — رائداً من رواد المدرسة كشف عن كثير من مسالكها التي سار فيها شعراؤها من بعده ، وأرسى كثيراً من تقاليدها الفنية المميزة لها . وكان الطفيل وأوس كلاهما أستاذين للشاعر الكبير زهير بن أبي سلمى (٥) الذي يمثل — بحق — الذروة الفنية التي وصل إليها فن هذه المدرسة في العصر الجاهلي .

وكما شهد عصر البسوس ظهور مدرسة الطبع شهد عصر داحس والغبراء ازدهار مدرسة الصنعة ، حتى لنستطيع القول بأن هاتين الحربين تمثلان نقطتي تحول في تاريخ القصيدة الجاهلية :

وأهم ما يلفت النظر في العمل الفني عند شعراء هذه المدرسة أنه كان عملا تظهر عليه آثار العناية والجهد والتعب ونضح الجبين التي يبذلها الشاعر في سبيله . فالشاعر من هذه المدرسة ينظم قصيدته ثم يعيد النظر فيها ليهذبها ويجودها ويحذف مالا يرضى عنه ذوقه ، ومالا يستقيم مع مذهبه الفني . وهو — من أجل ذلك — لايتسرع ولايتعجل ، وإنما يلتزم الأناة الشديدة التي تحقق له كل مقومات مذهبه الفني وعناصره . وقديماً قالوا أن زهيرا كان يفرغ القصيدة من شعره حولا كاملا يظل مشغولا بها طواله ، وأنه لذلك كان يسمى كبار قصائده « الحوليات » (٦) . ولكن المسألة — في الحقيقة —

---

(١) الأغاني ١٥ /٣٤٩ (دار الكتب) .

(٢) المصدر السابق ٣٥٠ .

(٣) انظر بروكلمان : تاريخ الأدب العربي ١/ ٩٥ (دار المعارف) .

(٤) المفضليات ٤١٠ (طبعة Lyall) .

(٥) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ٥٧ (ليدن) .

(٦) الجاحظ : البيان والتبيين ٢/ ١٣ (هارون) ، وابن قتيبة : الشعر والشعراء ١٧ ، ٦١ (ليدن) .

ليست مسألة حول كامل يقضيه زهير فى صناعة قصيدته ، ولكنها مسألة تفرغ للعمل الفنى . وشغل بتنقيحه وتهذيبه ، وتجويده ، ومعاودة النظر فيه زمناً طويلا . وقد وصف الجاحظ هذه المدرسة فقال : « من شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريتا ، وزمناً طويلا ، يردد فيها نظره ، ويجيل فيها عقله ، ويقلب فيها رأيه ، اتهاماً لعقله ، وتتبعاً على نفسه ، فيجعل عقله زماما على رأيه ، ورأيه عياراً على شعره ، إشفاقاً على أدبه ، وإحرازاً لما خوله الله من نعمته ، وكانوا يسمون تلك القصائد : الحوليات والمقلدات والمنقحات والمحكمات ، ليصير قائلها فحلا خنذيذاً وشاعراً مفلقاً » (١) . وأشار ابن قتيبة إلى هذه المدرسة أيضاً حين قسم الشعراء إلى متكلف ومطبوع ، وقال إن المتكلف هو الذى يقوّم شعره بالثقاف ، وينقحه بطول التفتيش ، ويعيد فيه النظر بعد النظر كزهير والحطيئة (٢) . ومن بعدهما قال ابن جنى « ليس جميع الشعر القديم مرتجلا ، بل قد كان يعرض لهم فيه من الصبر عليه ، والملاطفة له ، والتلوم على رياضته وإحكام صنعته ، نحو مما يعرض لكثير من المولدين . ألا ترى إلى ما يروى عن زهير من أنه عمل سبع قصائد فى سبع سنين ، فكانت تسمى حوليات زهير ، لأنه كان يحوك القصيدة فى سنة » (٣) . وكان الأصمعى يسمى شعراء هذه المدرسة « عبيد الشعر » (٤) ، وكأنما رأى فى تفرغهم لعملهم الفنى ، وعكوفهم عليه ، وشقائهم به ، شبها من تفرغ العبيد لأعمالهم التى يكلفون بها وشقائهم بها . وفى هذا يقول الجاحظ : « وكان الأصمعى يقول : زهير بن أبى سلمى والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر ، وكذلك كل من جود فى شعره ، ووقف عند كل

---

(١) البيان والتبيين ٢/٩ . والحول الكريت : الكامل . والخنذيذ : الكامل الفحولة .
(٢) الشعر والشعراء ١٧ . والثقاف : ما تقوم به الرماح .
(٣) الخصائص ١/٣٣٠ (القاهرة ١٩١٣) .
(٤) البيان والتبيين ٢/١٣ ، والشعر والشعراء ١٧ .

بيت قاله ، وأعاد فيه النظر ، حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية فى الجودة . وكان يقال : لولا أن الشعر قد كان استعبدهم ، واستفرغ مجهودهم حتى أدخلهم فى باب التكلف وأصحاب الصنعة ومن يلتمس قهر الكلام واغتصاب الألفاظ ، لذهبوا مذهب المطبوعين الذين تأتيهم المعانى سهواً ورهواً وتنثال عليهم الألفاظ انثيالا » (١) .

على هذه الصورة راح شعراء مدرسة الصنعة ، أو مدرسة عبيد الشعر ، يغيرون من طبيعة العمل الفنى السهلة اليسيرة التى لاتكلف فيها ، ولاقهر للكلام ، ولا اغتصاب للألفاظ — على حد عبارة الجاحظ القوية المعبرة — ويتحولون بها إلى عمل صناعى يتمهلون فى صناعته ويتأنون ، ويبذلون فى سبيله كثيراً من الجهد والعناء والمشقة ، حتى يخرج لهم على الصورة التى تتحقق فيها مقومات مذهبهم ، وعناصر العمل الفنى التى يتكامل بها .

ومن أهم هذه العناصر والمقومات الألوان البلاغية العميقة التى يبذل الشاعر فى صناعتها جهداً فنياً كبيراً وبخاصة الاستعارة والتشبيه التمثيلى . والاستعارة عند البلاغيين القدماء تأتى فى مرحلة بعد التشبيه ، وتحتاج إلى جهد فنى فى صياغتها أكثر مما يحتاج إليه التشبيه ، لأنها عندهم المرحلة النهائية من مراحل التشبيه عندما تحذف كل عناصره ولايبقى منها إلا أحد الطرفين : المشبه أو المشبه به ، وهنا لابد من ذكر ما يدل على العنصر المحذوف من التشبيه . فعملية الاستعارة عملية معقدة لأنها تتم على مرحلتين : مرحلة التشبيه أولا ثم مرحلة تحويل التشبيه إلى استعارة بعد ذلك . وبقدر ما انتشر التشبيه عند شعراء مدرسة الطبع انتشرت الاستعارة عند شعراء مدرسة الصنعة ، فهى اللون البارز فى لوحاتهم الفنية ، بل هى — فى الحقيقة — أهم صبغ فى صناديق أصباغهم ، أو هى — ببساطة — السمة المميزة لصناعتهم وما يبذلونه فى سبيلها من جهد وأناة .

---

(١) البيان والتبيين ٢ / ١٣ .

ونستطيع أن نرى مثلا على انتشار الاستعارة فى شعر هذه المدرسة فى معلقة زهير ، وبخاصة فى موضعين منها تزدحم فيها الاستعارات ازدحاما شديداً وهما الموضعان اللذان يتحدث فيها عن الحرب .

يقول فى الموضع الأول :

وما الحرب إلا ما علمتم وذقتمُ   وما هو عنها بالحديث المرجَّمِ
متى تبعثوها تبعثوها ذميمــــة   وتَضْرَ إذا ضرَّيتموها فتضْرَمِ
فتعرككُمُ عَرْكَ الرحى بثفالهــا   وتلقحْ كِشافا ثم تُنْتَجْ فتُتْئِمِ
فتُنْتِجْ لكم غلمانَ أشأَمَ كلهم   كأحمرِ عاد ثم تُرضِعْ فتفطِمِ
فتُغْلِلْ لكم مالا تُغِلُّ لأهلهـا   قرى بالعراق من قفيزٍ ودرهم (١)

ويقول فى الموضع الآخر :

رَعَوْا ما رعوا من ظِمْئهم ثم أوردوا   غِمارا تَفَرَّى بالسلاح وبالـدم
فقَضَّوا منايا بينهم ثم أصـدروا   إلى كلأٍ مستوبَلٍ متوخَّمِ (٢)

فى هذه الأبيات نرى مثلا لصناعة زهير ، وهى صناعة كان شعراء مدرسة الصنعة جميعاً يتخذون منها مذهباً فنياً لهم . وهى أبيات تزدحم فيها الصور البيانية ازدحاماً شديداً ، وتحتشد فيها الاستعارات احتشاداً يدل على أن زهيرا كان يقصد إلى هذا الازدحام وهذا الاحتشاد قصداً ، ويتعمدهما تعمداً ، لأنه يريد أن يصنع شعره وفقاً للتقاليد الفنية التى رسمها شعراء هذه المدرسة لفنهم . فى القطعة الأولى رسم زهير للحرب ست صور مختلفة ،

---

(١) التبريزى : شرح القصائد العشر ١١٦ — ١١٨ .

(٢) المصدر السابق ١١٩ .

فصورها أولا فى صورة الوحش الضارى الذى يتجرأ على الناس كلما استثاروه وهيجوه ، ثم صورها فى صورة النار المشتعلة المتأججة التى لاتهدأ ولاتخبو ، ثم صورها فى صورة الرحى الدائرة التى لاتفتأ تطحن الحب وتعركه ، ثم صورها فى صورة الناقة الكشوف التى يحمل عليها كل عام ، حتى إذا وضعت وضعت توائم ولم تضع أفراداً ، ثم صورها بعد ذلك فى صورة المرأة التى تلد غلماناً مشئومين ، ولكنها مع ذلك لاتتخلى عنهم ، بل تظل ترعاهم وتتعهدهم حتى يتم فطامهم ، ثم صورها أخيراً فى صورة الأرض الخبيثة التى لايخرج نباتها إلا نكداً ، ولاتغل لأهلها إلا الخراب والدمار والفناء والهلاك .

وفى القطعة الثانية يصور زهير هدوء الحرب ثم اشتعالها ثم هدوءها مرة أخرى فى تلك الصورة التى تعرفها البادية فى حياتها الرعوية ، صورة الوِرْد والصَّدَر ، فالحرب تهدأ ويمتنع أهلها عن خوض غمارها كما تحبس الإبل فى المرعى بعيداً عن الماء ، ثم تعود فتشتعل كأنها تلك الإبل حين ترد الماء بعد حبسها ، ولكنه ماء من نوع غريب لم تألفه البادية فى حياتها العادية فى أيام سلمها ، فهو ماء مصبوغ بلون الدم الذى يسيل على الأرض الظامئة لدماء المحاربين ، أرض المعركة ، وهو ماء تسيطر عليه روح الخصام والعداوة والحقد ، فهو متشقق دائماً بالسلاح والدماء . حتى إذا ما قضى المتحاربون ثاراتهم والديون التى لهم على أعدائهم عادوا مرة أخرى إلى مراعيهم الوبيلة الوخيمة التى لاتغل لهم خيراً ، بل تدل لهم شراً كثيراً .

وهكذا نستطيع أن نلاحظ أن العمل الفنى عند شعراء مدرسة الصنعة الجاهلية لم يكن عملا يسيراً بسيطاً يعبر فيه الشاعر عن نفسه تعبيراً مباشراً ، ولكنه عمل معقد يستنفد من الشاعر كثيراً من الجهد والعناء والمشقة حتى يستقيم له على المثال الذى رسمه له وفقاً لتقاليد الصناعة وأصولها التى أرساها أساتذة هذه المدرسة وروادها الأوائل .

فالظاهرة الأساسية عند شعراء مدرسة الصنعة الجاهلية هي العناية بصناعة شعرهم ، والحرص على تجويدها وتهذيبها وصقلها ، وهي عناية دفعتهم إلى أن يتخذوا من التصوير أداة فنية يعتمدون عليها في صناعة شعرهم ، كما دفعتهم إلى شيء آخر نراه بوضوح في شعرهم وهو الحرص على التفاصيل ، والعناية بالجزئيات ، والإلحاح على أن تكتمل لصورهم خطوطها المعبرة وألوانها المميزة . ونستطيع أن نرى مثلا لذلك في المقدمة الطللية الرائعة لمعلقة زهير (١) حيث نراه حريصاً أشد الحرص على استكمال جزئيات صوره وتفاصيلها ، ووضع اللمسات الأخيرة عليها ، فهو يشبه الأطلال بآثار الوشم في اليد ، ولكنه لا يكتفي بذلك وإنما يجعل الوشم مرجعاً مكرراً مرة بعد أخرى ، بل يجعله مرجعاً مكرراً في نواشر المعصم ليكون أشد ثباتاً وأكثر وضوحاً وأقدر على مقاومة الزمن :

ديار لها بالرَّقمتين كأنَّها ... مراجيعُ وشمٍ في نواشرِ معْصَمِ

وهو يصف العين والآرام التي أخذت ترتع في ساحات الديار الخالية بعد رحيل أهلها عنها ، ولكنه يحرص على أن يسجل الحركة ، فإذا هي ترتع متخالفة ، فهذه تذهب وتلك تجيء ، وإذا صغارها تحاول النهوض من مجاثمها كلما رأت أمهاتها مقبلة عليها . وهكذا استطاع زهير عن طريق هذه اللمسة الفنية الدقيقة البارعة أن يشيع الحياة في لوحته الجميلة البديعة :

بها العِينُ والآرام يمشين خِلْفَـــةً ... وأطلاؤها ينهضن من كلِّ مَجْثَمِ

ومن أروع القطع التي تتجلى فيها هذه الظاهرة القسم الثاني من هذه المقدمة الطللية (٢) ، وهو القسم الذي يصف فيه رحلة صاحبته إذ نراه

---

(١) التبريزي ١٠٢ — ١٠٥ .

(٢) التبريزي ١٠٦ — ١١٠ .

يتتبع الظعائن المسافرات فى رحلتهن الطويلة عبر الصحراء ، يسير معهن إذا سرن ، وينزل معهن إذا نزلن ، ويحدد المواضع التى تخترقها القافلة ، والمواضع التى تنزل بها ، ويحرص على أن تستكمل صوره كل ألوانها وخطوطها ، وكل هذه اللمسات الفنية الدقيقة ، فهو يتحدث عن منطقة جبل القنان التى اخترقتها القافلة ، فلا ينسى أن يسجل الخطر المحيط بها ، فهى منطقة خطرة كم بها من محل ومحرم ، ويصف الهوادج فلا ينسى تلك الأنماط والكلل التى وضعت عليها ، بل لاينسى لونها الأحمر ، ويظل يتتبع القافلة فى رحلتها مسجلا كل تفاصيلها وجزئياتها ، حتى ينتهى معها إلى حيث استقرت ووضعت عصيها ، عند ذلك الماء الأزرق الغزير الذى أخذت العذارى الجميلات ينتشرن من حوله بعد هذه الرحلة الشاقة المضنية وهن ينشرن حولهن منظراً أنيقاً يسر أعين الشباب المتطلعين إليهن فى إعجاب وإلحاح :

فلما وردن الماء زرقا جمامُهُ	وضعن عصيَّ الحاضر المتخيِّمِ

وفيهن ملهىً للصديق ومنظر	أنيق لعين الناظر المتوسِّمِ

فزهير — ككل شعراء مدرسته — حريص على أن يوفى عمله الفنى حقه من العناية ، وأن يوفر له كل مقومات مذهبه الفنى ، من اعتماد على التصوير وحرص على التفاصيل ، واهتمام بالجزئيات ، وتسجيل للحركة واللون .

وأما التشبيه الذى رأيناه اللون الأساسى عند شعراء مدرسة الطبع ، يستخدمونه فى بساطة ويسر مستمدين عناصره الأولية من البيئة الصحراوية التى يعيشون فيها ، ويتصلون بها اتصالا مباشراً ، فقد تحول عند شعراء المدرسة الجديدة إلى لون مركب تدخل فى تركيبه عناصر كثيرة معقدة أتاح لهم النفاذ إلى صور رائعة على حظ كبير من الطرافة والإبداع ، وأيضاً من العمق والدقة . وهى صور تدل على خبرة واسعة بعملية مزج الألوان وتركيبها ومعرفة دقيقة بخصائصها وأسرارها ، وقدرة فائقة على استخدامها والتعبير بها

وسيطرة تامة على أدواتها ووسائلها ، ومن هنا انتشر فى شعرهم « التشبيه التصويرى » ، أو – كما يسميه البلاغيون – « التشبيه التمثيلى » الذى أتاح لهم كما أتاحت الاستعارة ، بل ربما أكثر مما أتاحت ، فرصة ذهبية لتحقيق مقومات مذهبهم الفنى فى قصائدهم ، وبخاصة الحرص على التفاصيل ، والاهتمام بالجزئيات ، والعناية بوضع اللمسات الأخيرة ، حتى لتبدو قطع كثيرة من شعرهم لوحات فنية متكاملة الألوان والخطوط ، على نحو ما نرى فى هذه اللوحة الرائعة التى يرسمها النابغة الذبيانى لفيضان الفرات من خلال مدحه للنعمان وتشبيه كرمه به :

فما الفراتُ إذا جاشت غواربـه ... ترى أواذيَّه العِبْرَين بالزَّبَـد
يمده كلُّ واد مُتْرَع لَجِـب ... فيه حُطام من اليَنْبوت والخَضَد
يظل من خوفه الملاَّح معتصما ... بالخَيْزُرانة بعد الأَيْن والنَّجَـد
يوما بأجودَ منه سَيْبَ نافلـة ... ولايَحُول عطاءُ اليوم دون غد (١)

لقد استطاع النابغة أن ينفذ من وراء هذا التشبيه إلى رسم هذه اللوحة الفنية الرائعة بكل تفاصيلها وجزئياتها ولمساتها الأخيرة ، فجلى فيها حركة النهر الصاخبة وقد جاشت أمواجه وعلت ، وأخذت ترمى شاطئيه بالزبد الذى يرغو فوق ظهورها ، والوديان المترعة المزبدة تلقى بمائها فيه فيتدفق عنيفاً قوياً فى لجب شديد ، جارفاً معه ما اقتلعته فى انحدارها فوق سفوح الجبال من

---

(١) التبريزى : شرح القصائد العشر ٣٢٠ ، ٣٢١ ، الغوارب : الظهور . الأواذى : الأمواج . والعبران : الشاطئان . والينبوت : شجر . والخضد : ما كسر وثنى من النبات . والخيزرانة : المجداف ، وفى رواية لأبى عبيدة « الخيسفوجة » وهى السكان . والأين : التعب والإعياء . والنجد : العرق من الكرب والشدة ، وفى رواية أبى عبيدة : « من جهد ومن رغد » .

حطام النبات والشجر . لقد تكاملت للوحة خطوطها وألوانها ، وبدا النهر في عتوه وجبروته وثورته بما خلعه الشاعر الفنان عليها من تفاصيل وجزئيات . ولكنه لم يكتف بهذا كله ، وإنما راح يضع على لوحته اللمسة الأخيرة التي تعطيها شكلها النهائي ، فسجل منظر الملاح الخائف المذعور الذي يعتصم طلباً للنجاة بسكان سفينته ومجاديفها ، باذلا — من أجل ذلك — كل ما يملك من طاقة وجهد . لقد شغل النابغة بلوحته شغلا شديداً ، وعنى بها عناية بالغة ، فلم يضع ريشته من بين أنامله حتى تكامل لها كل ما يريد من خطوط وألوان ولمسات فنية ، فجاءت على هذه الصورة التي فتنت الأخطل الأموي — بعد ذلك — فحاول تقليدها ، ولكنه عجز عن أن يأتي بصورة مثلها (١) .

وفي معلقة عنترة لوحة أخرى رائعة رسمها لصاحبته الجميلة وما تحمله أنفاسها إليه من عطر وطيب :

إذ تستبيكَ بذي غُروبٍ واضحٍ   عذبٍ مُقَبَّلُه لذيذِ المطعَمِ
وكأنَّ فأرةَ تاجرٍ بقَسيمةٍ   سَبَقَتْ عوارضَها إليكَ من الفمِ
أو روضةً أُنُفاً تَضَمَّنَ نبتَها   غيثٌ قليلُ الدِّمْنِ ليس بمَعْلَمِ
جادت عليه كلُّ بكرٍ حُرَّةٍ   فتركن كلَّ قرارةٍ كالدرهمِ
سَحًّا وتَسْكاباً فكلَّ عشيةٍ   يجري عليها الماءُ لم يَتَصَرَّمِ
وخلا الذباب بها فليس ببارحٍ   غَرِداً كفعلِ الشاربِ المترنِّمِ

---

(١) وما الفرات إذا جاشت غواربه   في حافتيه وفي أوساطه العشر
وزعزعته رياح الصيف واضطربت   فوق الجآجئ من آذيه غدر
مسحنفر من جبال الروم يستره   منها أكافيف فيها دونه زور
يوما بأجود منه حين تسأله   ولا بأجهر منه حين يجتهر
(من شعر الأخطل في مدح عبد الملك بن مروان) .

هَزِجًا يحكُّ ذراعَه بذراعِه　　قَدْحَ المكبِّ على الزنادِ الأجذمِ (١)

لقد استطاع عنترة — عن طريق التشبيه التصويرى — أن يقدم لنا هذه اللوحة البديعة التى استغل فى رسمها كل خبرته بخصائص الألوان وأسرارها، وعمليات مزجها وتركيبها. إنه يشبه أنفاس صاحبته بنافجة مسك تخيره تاجر عطور من أطيب أنواعه وأذكاها رائحة، ومضى به إلى السوق ليعرضه على الراغبين فيه، الباحثين عنه. ثم يعود فيشبهها بروضة نمت فى أرض طيبة عذراء لم تطأها قدم، يجودها مطر حملته إليها فى أوائل الربيع سحب لم تمطر من قبل فما يزال ماؤها غزيراً، وراحت تسكبه فوقها كل مساء، حتى أزهرت وأينعت وعرج نباتها طيباً، فأخذت أسراب النحل تحوم حولها ولاتكاد تفارقها، ودويها يملأ الأسماع كأنه غناء ترجعه أصوات سكارى لعبت الخمر برؤوسهم، وهى — فى حركتها الدائبة النشطة — تحك أيديها كما يفعل المكب الأجذم حين يكب على زناد يقدحه. لقد وجد عنترة فى هذا اللون من ألوان التشبيه فرصته، فرسم هذه اللوحة النادرة التى تزخر بالحركة والحياة، والتى تتشابك فيها الصور وتتداخل، فإذا الصورة الأصلية تتشابك معها صور جانبية، وإذا المحور الأساسى الذى يدور عليه العمل الفنى تتداخل معه محاور فرعية، وإذا اللوحة كلها تتراءى مواجة بالحركة الدائبة، نابضة بالحياة الدافقة، وكأنما تحولت عملية التشبيه عنده إلى مجال لعرض مهاراته وقدراته الفنية، فالروضة التى يشبه بها أنفاس صاحبته — وهى الصورة الأصلية فى

---

(١) التبريزى: شرح القصائد العشر ١٨٣ — ١٨٧. الفأرة: نافجة المسك. والقسيمة: سوق المسك. والروضة الأنف: التى لم يرعها أحد. وقليل الدمن أى قليل اللبث لم يدمن عليها، والمعنى أن مطرا خفيفا أصابها وهو أحسن لها وأطيب لرائحتها. وليس بمعلم يريد أنها فى موضع غير معروف. ويريد بالبكر الحرة السحابة فى أول الربيع. والقرارة: الموضع المطمئن من الأرض يجتمع فيه ماء المطر. والأجذم: المقطوع اليد، صفة للمكب.

لوحته ، والمحور الأساسي الذى يدور عليه العمل الفنّى فيها — أسقطت السحب عليها مطرها « فتركن كل قرارة كالدرهم » ، والنحل يحوم حول أزهارها الملونة فى نشوة غامرة « غرداً كفعل الشارب المترنم » ، وهو لايزال فى سعيه المتواصل النشط ينتقل من زهرة إلى زهرة يمتص رحيقها الشهى وهو « يحك ذراعه بذراعه قدح المكب على الزناد الأجذم ». وحق للجاحظ أن يعجب بهذه الصورة إعجاباً شديداً (١) .

وأمثال هاتين الصورتين الرائعتين كثير فى شعر هذه المدرسة ، نراها عند الطفيل وعند أوس وعند زهير وعند غيرهم من شعرائها ، كما رأيناها عند النابغة وعنترة ، وإننا لنستعرض شعر هؤلاء الشعراء فلا نكاد نجد تشبيهاً بسيطاً ساذجاً كالذى كنا نراه عند شعراء المدرسة القديمة وإنما نجد هذه اللوحات الرائعة التى فرغ أصحابها لها ، يجودونها فى أناة ، ويحكمون صناعتها فى روية ، ويعطونها كل ما أعطتهم مدرستهم من مقومات وتقاليد ، ويبذلون فى سبيل ذلك طاقات ضخمة من الجهد والعناء وتفصد الجبين ، ويتحولون بها من عمل فنى يرتجل ارتجالا ، وتنثال ألفاظه انثيالا — كما يقول الجاحظ — إلى عمل فنى يصنع صناعة دقيقة ، ويقوّم بالثقاف — كما يقول ابن قتيبة — ويتحول على أيديهم إلى مجالات فسيحة لعرض مهاراتهم وقدراتهم الفنية ، على نحو ما نرى فى هذه اللوحة النادرة التى رسمتها ريشة زهير البارعة لتظر السانية التى كان الجاهليون يستخدمونها على آبار المياه لرى ما يصلح من أرضهم للزراعة ، من خلال تشبيه لدموعه بها :

كأنّ عينىّ فى غَرْبَىْ مُقَتَّلَـــةٍ ‌‌ ‌‌ ‌‌ من النواضح تسقى جنةً سُحُقَا

تمطو الرِّشاء فتجرى فى ثِنايتها ‌‌ ‌‌ ‌‌ من المَحالة ثَقْبا رائدا قَلِقَـــا

لها متاع وأعوان غـدون بـه ‌‌ ‌‌ ‌‌ قِتْبٌ وغَرْبٌ إذا ما أُفْرِغ انسحقا

(١) الحيوان ٣١٢/٣ (هارون) .

وخلفها سائق يحدو إذا خشيت ... منه اللحاق تمدّ الصُّلب والعُنُقا

وقابلٌ يتغنّى كلما قَدَرَتْ ... على العَراقِي يداه قائما دَفَقا

يحيل في جدول تحبو ضفادعه ... حَبْوَ الجوارى ترى في مائه نُطُقا

يخرجن من شَرَبات ماؤها طَحِلٌ ... على الجذوع يَخَفْنَ الغمّ والغرقا(١)

لقد استطاع زهير في هذه الأبيات أن يرسم لوحة نادرة حقاً في الشعر الجاهلي لهذا المنظر الذى لاتعرفه البادية إلا في مناطق محدودة منها ، هي تلك الواحات الخصبة — نسبياً — التي تصلح أرضها لبعض أنواع من الزروع ، وبخاصة النخيل . وهي لوحة وفر لها من التفاصيل والجزئيات واللمسات الأخيرة ما جعلها لوحة واقعية نابضة بالحياة تظهر عليها تلك الناقة المذللة المدربة ، وهي تجر الرشاء الذى يصل بين قتبها وبين طرفي الدلوين ، فتتحرك البكرة التي يجرى عليها ، وتمتلئ الدلاء بالماء ، حتى إذا ما أفرغت على الأرض المتعطشة ، عادت الناقة من جديد إلى حيث بدأت ، وامتلأت الدلاء من جديد ثم أفرغت ماءها ، وهكذا تدور السانية عودا على بدء . ومع الناقة يظهر أولئك القائمون على أمرها ، فهناك جماعة غدوا مبكرين ومعهم متاعها

---

(١) ديوان زهير ٣٧ — ٤١ (الدار القومية بالقاهرة ١٩٦٤) .

السانية هي الناقة تستخدم في رى الأرض عن طريق جذب حبل يدور حول بكرة ركبت على بئر وشدت في نهايته دلو ضخمة ترفع الماء من البئر . والغربان : الدلوان الضخمان . والمقتلة : الناقة المذللة . والنواضح جمع ناضحة ، وهي الناقة يستقى عليها . والثانية : الحبل الذى أوثق طرفه بقتب الناقة والطرف الآخر بالغرب . والقابل : الذى يتلقى الدلو . والعراقى : خشبتان كالصليب على الدلو . ونطق الماء : طرائقه . والشربات : حياض تحفر في أصول النخل من شق واحد تملأ ماء . والماء الطحل : الذى اخضر لطول مكثه .

من قتب وغرب ليعدوها للعمل ، وخلفها سائق يحدوها ويحثها على الإسراع كلما أبطأت ، وكلما شعرت به وخشيت أن يدركها مدت ظهرها وعنقها وجدت فى الحركة . وعلى حافة البئر يقف آخر يتغنى وهو يتلقى الدلاء الخارجة من الماء ليصبها فى الجدول الذى حفروه حول أصول النخل الظامئة . لقد وفر زهير للوحته تفاصيل المنظر وجزئياته ، ولكنه — مع ذلك — لم يرفع ريشته عنها حتى يضع عليها اللمسة الفنية الأخيرة التى تخير لها منظر الضفادع وقد أفزعها تدفق الماء فى الجدول الذى كانت تختبئ فى شقوقه ، فأخذت تحبو خارجة منه لتتعلق بجذوع النخل. وهى لمسة أضفت على اللوحة حيوية صاخبة ارتفعت بها إلى أسمى درجات الفن والإبداع .

على هذه الصورة استطاع زهير أن يتخذ من هذا التشبيه مجالا يمارس فيه صناعته الفنية الدقيقة ، ويحقق به مقومات مدرسته وتقاليدها التى أرساها أساتذته المبدعون ، ويضيف إليها من طاقاته الخلاقة ما جعله يحق أهم شاعر خرجته هذه المدرسة ، بل القمة الفنية المعجزة التى وصلت إليها صناعة الشعر فى العصر الجاهلى ، وهى قمة لم يصل إليها إلا بما بذله فى سبيلها من جهد وعناء ومشقة ، وما قدمه لها من دمه وأعصابه تضحيةً جبين وسهر ليال وكدح فكر ، قرابين ضحّى بها هو وأصحابه من شعراء هذه المدرسة على مذبح الفن .

***

(٣)

على هذه الشاكلة تحول التشبيه عند شعراء هذه المدرسة من صورته البسيطة إلى هذه الصورة المركبة التى أتاحت لهم فرصة النفاذ إلى مثل هذه اللوحات الرائعة الفنية بالتفاصيل والجزئيات ، الزاخرة بالخطوط والألوان ، عن طريق اصطناع التشبيه التمثيلى وسيلة للتصوير الفنى ، واتخاذه مجالا رحبا لإظهار المهارات والقدرات الفنية . وهى ظاهرة نستطيع أن نفسر فى ضوئها ظاهرة فنية أخرى ، وهى الإلحاح على وصف مناظر الصيد ، والتأمل الطويل فى حياة حيوان الصحراء الوحشى ، من خلال تشبيه الناقة به . وهى ظاهرة نراها منتشرة انتشاراً واسعاً عند شعراء هذه المدرسة ، نراها عند أوس وعند زهير وعند النابغة ، وعند غيرهم من شعرائها ، كما نراها عند لبيد الذى يمثل بحق قمة التقليد الفنى فى الشعر الجاهلى ، ففى شعره استقرت تقاليد القصيدة العربية التى أصلها المبدعون من شعراء مدرسة الصنعة ومدرسة الطبع على السواء ، وفى قصائده الجاهلية تصل القدرة على التقليد والمحاكاة إلى أعلى درجاتها ، وكأنما استوعب كل ما فى النماذج القديمة من مقومات الفن والصناعة.

والواقع أن ظهور لبيد فى أواخر العصر الجاهلى (١) ، وامتداد حياته حتى عمر عمرا طويلا (٢) ، وأيضاً معرفته بالكتابة (٣) التى أتاحت له — فى أغلب الظن — فرصة نادرة لتدوين شعره وشعر غيره ممن كان يروى لهم ، كانت

---

(١) يرجح بروكلمان أنه ولد حوالى سنة ٥٦٠ للميلاد (تاريخ الأدب العربى ١/ ١٤٥) ؛

(٢) توفى لبيد فى سنة ٤٠ للهجرة التى توافق سنة ٦٦٠ للميلاد (المصدر السابق — الموضع نفسه) ؛

(٣) أنظر البغدادى : خزانة الأدب ٢/ ٢١٥ (بولاق) وابن قتيبة : الشعر والشعراء ١٤٩ — ١٥٠ (ليدن) .

بعض العوامل التى هيأت له إجادة التقليد والمحاكاة والارتفاع بهما إلى هذا المستوى الذى لم يصل إليه – فى ظنى – شاعر جاهلى آخر . فقد هيأت له هذه العوامل أن يكون على اتصال وثيق بنماذج الشعر القديم ، وأن يستوعبها فى أعماقه استيعاباً دقيقاً ، وأن يتخذ منها رصيداً ضخماً ينفق منه متى يشاء ، ويتصرف فيه كيف يشاء .

ونستطيع أن ننظر فى معلقته الضخمة لنرى كيف يستغل فرصة التشبيه التمثيلى هذه ليرسم صوراً مفصلة لحياة الحيوان الوحشى فى الصحراء وما يدور بينه وبين الصيادين المتربصين به من صراع من أجل الحياة . وهى صور نرى أمثالها عند الشعراء السابقين له الذين اتصل بشعرهم عن طريق الرواية أو طريق التدوين ، واتخذ منه نماذج ومثلاً يحتذيها ويقلدها ويحاكيها معتمداً على حس لغوى دقيق ، وقدرة فائقة على الصياغة ، وسيطرة كاملة على أدوات الفن ووسائل الصناعة ، وأيضاً على خبرة واسعة بحياة البادية التى عاش فيها ، وفتن بها ، وشغل بتصويرها فى شعره شغلاً شديداً رشحه – عن جدارة – ليكون أستاذاً لشاعر الصحراء الأكبر فى الأدب العربى ، ذى الرمة ، الذى كان يراه « أشعر الناس » (١) . وهو حكم يعبر عما كان يجمع بين الشاعرين من حب للصحراء ، وفتنة بها ، وشغف بوصفها .

لقد اتخذ لبيد من ناقته – كما اتخذها الشعراء من قبله – جسراً يعبر عليه من شاطىء الحب إلى شاطىء الصحراء ، ثم مضى يشبهها – كما شبهوها – بحيوانها الوحشى مستغلاً التشبيه التصويرى – كما استغلوه – فى وصف هذا الحيوان وما يتعرض له من مطاردات الصيادين الخارجين خلفه بسهامهم وكلابهم ، فهى تارة كأتان وحشية (٢) استبان حملها ، يطاردها فحل عنيف « لاحه طرد الفحول وضربها وكدامها » ، وهى متأبية عليه ، ولكنه يسوقها أمامه ، ويعلو بها المرتفعات ، خشية أن تفر منه . حتى إذا ما انقضى الشتاء

---

(١) انظر السيوطى : المزهر ٢/٢٩٩ (القاهرة ١٣٢٢) .

(٢) التبريزى : شرح القصائد العشر ، الأبيات ٢٥ – ٤٥ ص ١٤٣ – ١٥٠ .

وأعصبت الأرض ، بدأت فترة صيامها عن الماء واكتفائها بالرطب من النبات . وتدور الأيام دورتها ، ويقبل الصيف ، ويجف الأرض ، وتأخذ الرياح الحارة فى الهبوب ، ويشتد بها العطش ، فيندفعان فى عدو سريع بحثاً عن الماء ، وهما يثيران بحوافرهما غباراً يمتد خلفهما كأنه دخان نار متأججة أصابتها ريح الشمال فاشتد تأججها وارتفع دخانها . ويبدو لها جدول غزير الماء تظلله غابة من قصب، فاندفعا فيه يشقان الأعواد الملتفة من حوله ، وراحا يعبان الماء البارد عبا :

فتوسَّطا عُرْضَ السريِّ وصَدَّعا مسجورةً متجاورا قُلاّمُهـــــا
ومُحَفَّفا وَسْطَ اليَراعِ يُظِلّـــه منه مُصَرَّعُ غابةٍ وقيامها (١)

ولايكاد لبيد يفرغ من رسم هذه اللوحة التى تفيض بالحركة والحياة حتى يعود إلى ناقته ليشبهها ببقرة وحشية (٢) أكل السبع ولدها ، فأقامت على موضعه تبحث عنه ، وسبقها القطيع الذى لايحس مأساتها ، وخلفها وحيدة تبكى صغيرها الذى ضيعته :

خنساء ضَيَّعت الفَرير فلم يَـرِمْ عُرْضَ الشقائق طَوْفُها وبُغامها
لمعفَّرٍ قَهْدٍ تَنَازَعَ شِلْـــــوَه غُبْسٌ كواسبُ ما يُمَنُّ طعامها
صادفن منها غِرَّة فأُصبنهــــا إن المنايا لاتطيش سهامها (٣)

---

(١) السرى : جدول الماء . وصدعا : أى شقفا النبت الذى على الماء . والمسجورة : المملوءة يريد عين الماء . والقلام : القصب . والمصرع : المائل كأن الريح تصرعه .

(٢) المصدر السابق ، الأبيات ٣٦ ـ ٥٢ ص ١٥٠ ـ ١٥٨ .

(٣) خنساء صفة للبقرة الوحشية . والفرير : ولدها . والشقائق : جمع شقيقة وهى أرض غليظة بين رملتين . والقهد : الأبيض . والغبس : الذئاب .

ويقبل المساء ، ويهطل المطر ، وتتنحى البقرة الحزونة بعيداً عن الشجر والطريق ، وتأوى إلى كثيب من الرمل الناعم تختبىء فيه خوفاً على حياتها ، وانتظاراً لصغيرها الذى لاتعرف مصيره . وتغطى الغيوم نجوم السماء ، ويشتد ظلام الليل ، ويختفى كل شىء تحت أستاره الكثيفة ، إلا بياضها الذى يبدو فى الظلام وهى تتحرك فى قلق وخوف كأنها درة بحرية انفرط عقدها وتناثرت حباته على الرمال :

وتضيء فى وجه الظلام منيـــرةً   كجُمانةِ البحرىِّ سُلَّ نظامُها

وينحسر الظلام ، ويسفر الصباح ، وتستأنف البقرة المسكينة بحثها عن صغيرها الضائع سبعة أيام كاملة بلياليها ، ثم يدركها اليأس ، ويجف اللبن فى ضروعها ، وتعود إلى حياتها الطبيعية من جديد . ولكن القدر كان يخبىء لها نذيراً من نذر الشر . إن جماعة من الصيادين يتربصون بها ومعهم سهامهم وكلابهم ، وقد ترامت إلى سمعها أصواتهم الخفية البعيدة فأفزعتها ، وأطلقت فى خوف وذعر سيقانها للريح :

فغدت كلا الفرجين تحسب أنه   مَوْلَى المخافةِ خلفُها وأمامُهـــــا

ويشعر الصيادون أن فرصة إصابتها بسهامهم قد أفلتت فيطلقون خلفها كلابهم المدربة ، ويدور صراع دام بين الفريقين ، تقف فيه مدافعة عن حياتها . وينجلى الصراع عن نجاتها وسقوط بعض الكلاب مضرجة بدمائها :

فلحقن واعتكرتْ بها مَدْرِيَّــةٌ   كالسَّمهرية حدُّها وتمامهـــــا

لتذودهن وأيقنتْ إنْ لم تَذُدْ   أنْ قد أحَمَّ على الحتوف حمامُها

فتقصّدتْ منها كَسَابِ فضُرِّجَتْ   بدمٍ وغودر فى المكرّ سُخامُها (١)

لقد استطاع لبيد أن يستغل فرصة التشبيه التمثيل ليرسم هاتين اللوحتين الرائعتين حقا ، اللتين أعطاهما كل طاقاته الفنية ، وكل خبراته بصناعة الشعر التى اكتسبها من اتصاله الوثيق بنماذج المدرسة الجديدة ، واللتين وفر لهما كل مقومات هذه المدرسة وتقاليدها ، وماورثه عن أساتذتها الكبار من رصيد ضخم راح ينفق منه فى سخاء عليها وعلى أمثالها مما كان يرسمه فى شعره من لوحات تمثل الخطوة الأخيرة على الطريق الفنى الذى قطعته القصيدة الجاهلية حتى ظهور الإسلام .

* * *

على هذا النحو استطاعت مدرسة الصنعة الجاهلية أن تنهض بالقصيدة العربية تلك النهضة الرائعة التى حققت لها كثيراً من تقاليدها الفنية ، وأن تغير من مجرى الشعر الطبيعى الذى كان يتدفق فيه فى بساطة ويسر ، إلى مجرى صناعى جديد شقته أيدى روادها الأوائل فى كثير من الأناة والروية ، وأيضاً فى كثير من الجهد والتعب والعناء ونضح الجبين . وهو مجرى ظل أتباع المدرسة من بعدهم مشغولين به ، يعمقونه تارة ، ويهذبونه تارة أخرى ، حتى لنسمع واحداً منهم فى صدر الإسلام (٢) يقول مصوراً طبيعة عمله الفنى ، بل عمل مدرسته كلها :

---

(١) اعتكرت : رجعت . والمدرية هنا القرون الحادة . يريد أن الكلاب لحقت البقرة فرجعت البقرة عليها تطعنها بقرونها الحادة التى تشبه الرماح . وتقصدت : قتلت . وكساب : اسم كلبة من كلاب الصيد . وسخام : اسم كلب منها .

(٢) سويد بن كراع فى الشعر والشعراء ١٧ .

أَبِيتُ بأَبوابِ القوافي كأنَّما أُصادي بها سِربًا من الوحشِ نُزَّعا
أُكالئها حتى أُعرِّسَ بعدما يكونُ سُحَيْرًا أو بُعَيْدُ فأهجعا
إذا خِفتُ أن تُروى عليَّ رددتُها وراءَ التراقي خشيةً أن تَطَلَّعا
وجشَّمني خوفُ ابنِ عفانَ ردَّها فثقَّفتُها حَوْلًا جَرِيدا ومَرْبَعا

ثم نسمع في العصر الأموي شاعرًا آخر (١) يفتخر بانتسابه إليها، وبأنه يصنع شعره وفق مقاييسها الفنية :

وقصيدةٍ قد بِتُّ أجمعُ بينها حتى أُقوِّمَ مَيْلَها وسِنادَها
نظرَ المثقِّفِ في كعوبِ قناتِه حتى يُقيمَ ثِقافُهُ مُنْآدَها

***

(١) عدي بن الرقاع في المصدر السابق، الموضع نفسه.

مقدمة القصيدة الجاهلية

محاولة جـديدة لتفسيرها

فى كل مشكلة من مشكلات التاريخ يعمل عاملان أساسيان : الإنسان ، والبيئة الجغرافية . ويمثل العامل الإنسانى القوة المتحركة الدافعة فى كل نشاط بشرى ، أما العامل الجغرافى فإنه يمثل القوة الثابتة الموجهة لهذا النشاط التى لاتكف عن العمل وفرض حتميتها على اتجاهاته ومجالاته .

هذه حقيقة علمية مقررة سجلتها الباحثة الإنجليزية السيدة « سمبل » فى بحثها القيم عن « تأثير البيئة الجغرافية » الذى نشرته فى لندن فى أواخر الثلاثينات من هذا القرن (١) . وهى حقيقة أعتقد أنها هى التى تضع أيدينا على التفسير الصحيح لهذه الظاهرة الأدبية التى نحاول تفسيرها .

ومن المعروف أن البيئة الطبيعية التى ارتبطت بها هذه الظاهرة فى نشأتها الأولى بيئة صحراوية ، تخضع لظروف جغرافية حددت طبيعة الحياة الاجتماعية فيها ، وخططت مجالات النشاط البشرى فوقها . وإذا استثنينا بعض المناطق المرتفعة وبعض المناطق الساحلية التى تتمتع بخصب نسبى فإن القسم الأكبر من شبه الجزيرة العربية يقع — كما يقول الجغرافيون — فى منطقة الرهو المدارية ذات الضغط العالى والمطر القليل ، كما يقع قسم منها فى حيز الرياح التجارية الشمالية الشرقية الجافة التى تزداد حرارتها كلما تقدمت نحو الجنوب . أما الرياح الموسمية الجنوبية الغربية التى تتعرض لها فى الصيف فإنها لاتصل إليها إلا بعد أن تكون قد أسقطت أمطارها الغزيرة على هضبة الحبشة . ومن هنا كان الجدب والحر من أشد العوامل المؤثرة فى حياة السكان بها ، حتى ليصبح المطر فى الحس اللغوى عندهم غيثا وحيا ورحمة . وهى ألفاظ تحمل آثاراً من ذلك الإحساس العميق بالفرحة والرضا والحياة الذى كان يملأ عليهم نفوسهم أمام المطر ، وهو إحساس صوره القرآن الكريم أروع تصوير فى قوله

(١) Semple (Ellen Churchill) ; Influences of Geographic Environment, (London, 1937), p. 2.

تعالى : « الله الذى يرسلُ الرياحَ فتثير سحاباً فيبسُطه فى السماء كيف يشاء ويجعله كِسَفاً فترى الوَدْقَ يخرج من خلاله ، فإذا أصاب به من يشاء من عباده إذا هم يستبشرون »(١). ولذلك لم يكن غريباً أن يكون وصف المطر موضوعاً خلابا من أبرز موضوعات الشعر الجاهلى .

ولم ترتبط حياة العرب بالمطر هذا الارتباط العاطفى فحسب ، وإنما ارتبطت به ارتباطاً آخر أعمق أثراً وأبعد مدى ، فهو الذى حدد مجالات نشاطهم الحيوى ، وهو الذى طبع هذا النشاط بطابع التنقل وعدم الاستقرار ، وهو أيضاً الذى يسر لهم مهمة التنقل وعدم الاستقرار . وقديماً قال العرب : « مَنْ أجدب جَنَابُه انتجع »(٢) ، وحديثاً ربط بعض الباحثين بين هجرة القبائل اليمنية قبل الإسلام إلى الشمال وما صاحب ذلك من تدهور حضاراتها القديمة ، وبين تغيرات المناخ وذبذباته ، وعودته إلى الجفاف النسبى بعد الحالة الممطرة التى كان عليها (٣) . وفى رأى بعض الدارسين أن قلة المطر هى التى تيسر للجماعات الرعوية تلك القدرة التى تمتاز بها على الانتقال إلى مواطن جديدة ، فإن كمية المطر القليلة التى تسقط فى الصحراء لاتساعد على نمو الغابات التى تقوم حاجزاً طبيعياً فى طريق الهجرات (٤) .

وخضوعاً لهذه الظروف الجغرافية أصبحت « الحركة » هى القاعدة التى تقوم عليها حياة البدو من سكان الجزيرة العربية . ومن الحق ما يلاحظه

---

(١) سورة الروم : الآية ٤٨ .

(٢) الزمخشرى : أساس البلاغة ، مادة « نجع » .

(٣) انظر للدكتور سليمان حزين مقالته الفرنسية المنشورة بمجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة (المجلد الثالث ، الجزء الأول ، مايو ١٩٣٥) تحت عنوان :

Changement historique du climat et du paysage de l'Arabie du Sud.

وأيضاً تقريره عن بعثة الجامعة المصرية إلى اليمن وحضرموت سنة ١٩٣٦ المنشور بالمجلة نفسها (المجلد الرابع ، الجزء الثانى ، ديسمبر ١٩٣٦) .

(٤) Semple ; Influences of Geographic Environment, p. 483.

الدارسون من أن كل جانب من جوانب الحياة البشرية فى الصحارى يحمل طابع الحركة (١) . وعلى أساس هذه القاعدة المتحركة استقر فى أعماق البدوى إحساس بالأنفة من كل الأعمال التى تفرض على أصحابها الاستقرار ، وإحساس آخر بالرضا عن كل الأعمال التى تفرض على أصحابها الحركة والتنقل ، فتراجعت الزراعة والصناعة فى المجتمع البدوى ؛ فى حين تقدمت التجارة والرعى والصيد إلى مكان الصدارة ، حتى الغزو أصبح فى هذا المجتمع وسيلة من وسائل الحياة ، وسبباً من أسباب العيش ، بل أصبح شريعة مقدسة يكمن فيها سر الحياة ، ويستقر فى أعماقها وجود الوجود ، وهو تقديس نراه واضحاً فى كثير من نصوص الشعر الجاهلى ، على نحو ما نرى فى قول الشاعر الفارس الجاهلى دريد بن الصمة : (٢)

يُغار علينا واترين فيُشْتَفَى بنا إن أصبنا ، أو نغير على وِتْرِ
قَسَمْنا بذاك الدهرَ شَطْرين بيننا فما ينقضى إلا ونحن على شطر

ولم يكن هناك بد — فى مثل هذه الظروف الجغرافية ، وعلى أساس هذه القاعدة المتحركة — من أن تصبح فكرة « المدينة » أمراً خارجاً عن نطاق العقلية البدوية ، فاختفت هذه الفكرة من تصور البدوى ، وحلت محلها فكرة « الحمى ». وفيما عدا تلك القرى القليلة المتناثرة حول عيون الماء القليلة قلتها المتناثرة تناثرها ، سيطرت فكرة « الحمى » على المجتمع البدوى كله ، وأصبح لكل قبيلة حمى خاص بها ، تمارس حياتها داخل نطاقه متنقلة فى أرجائه حيث تشاء خلف مواقع الغيث ومنابت الكلأ انتجاعا للماء والحياة ، وإن لم يمنعها ذلك من أن تمد مجال حركتها أحياناً خارج حماها مالم تكن فى الحمى الجديد قبيلة أكبر عدداً وأشد بأسا . وهكذا كانت القبائل البدوية فى حركة دائبة على مدار فصول السنة ، وهى حركة جعلت منازل القبائل

(١) Ibid., pp. 487-488.

(٢) حماسة أبى تمام بشرح التبريزى ٢ / ٢١٢ (التجارية بالقاهرة) .

الجاهلية تتداخل أحياناً ، وتختفي حدودها أحياناً أخرى ، حتى ليصبح تحديد هذه المنازل تحديداً دقيقاً أمراً على جانب كبير من المشقة والعسر .

ولم تكن حياة القبيلة في داخل حماها حياة معقدة ، وإنما كانت حياة بسيطة قليلة الأعباء والتكاليف . فهي حياة مرتبطة بالطبيعة ارتباطاً مباشراً ، تعتمد عليها اعتماداً أساسياً ، وتنحصر أخلاف العيش فيها في الرعي والصيد والغزو وشيء يسير من التجارة . ومن هنا لم يكن سكان البادية القدماء — في مجموعهم — مشغولين بالحياة شغلا يملأ عليهم كل أوقاتهم ، وإنما كانت حياتهم تتخللها فترات فراغ كانت تطول في بعض الأحيان ، وخاصة في أيام الربيع عندما تتحول البادية إلى جنة خضراء ينطلق البدو فوقها ، يسيمون إبلهم وأنعامهم وشاءهم وقد تركوا لها الحبل على الغارب فهي ترعى حيث تشاء .

ولم يكن هناك بد من أن تملأ أوقات الفراغ هذه بأي شيء حتى لاتستحيل الحياة معها فراغاً بارداً لا إحساس بالوجود فيه ، وشعوراً بالضياع في هذه الصحراء المترامية الأطراف التي يخيل للإنسان فيها أنه يعيش في عالم لايعرف الحدود ، ولايدرك معنى النهاية . وحددت ظروف البيئة والحضارة في المجتمع الجاهلي وسائل حل هذه المشكلة ، مشكلة الفراغ ، في ثلاثة اتجاهات أساسية : الخروج إلى الصحراء للرحلة أو الصيد ، والالتقاء بالرفاق لشرب الخمر أو لعب الميسر ، والسعي خلف المرأة طلباً للحب والغزل . وفي أكثر من موضع من الشعر الجاهلي نرى حديثاً عن هذه « الوسائل » التي كان العربي القديم يحقق بها وجوده ، ويحل عن طريقها مشكلة الفراغ في حياته ، على نحو ما نرى في قول امرئ القيس :

وأصبحتُ ودَّعتُ الصِّبا غير أنني ... أراقب خَلاتٍ من العيش أربعا
فمنهن قولى للندامى ترفقـــوا ... يداجون نشَّاجا من الخمر مُتْرَعا
ومنهن ركْضُ الخيل تَرْجُمُ بالقنا ... يبادرن سربا آمنا أن يُفَزَّعــا

ومنهن نصّ العيس ، والليل شامل ... يُيمّمن مجهولا من الأرض بلقعا
ومنهنّ سوْف الخوْدقد بلّها الندى ... تراقب منظوم التمائم مُرْضَعا (١)

وعلى نحو ما نرى في قول طرفة من معلقته المشهورة :

ولولا ثلاث هن من عيشة الفتى ... وجَدِّكَ لم أحفِلْ متى قام عُوَّدى
فمنهن سبق العاذلات بشَرْبَـــة ... كُمَيْت متى ماتُعْلَ بالماء تُزْبِدِ
وكرِّى إذا نادى المضاف مُحَنَّبـا ... كسِيدِ الغضا نَبَّهْتَهُ المتـــورِّدِ
وتقصيرُ يوم الدَّجْن والدجن مُعْجِب ... بِبَهْكَنَة تحت الطِّراف المعمَّدِ (٢)

فكلاهما — وأمثالهما فتيان البادية — يعيش حياته ، بل يحرص عليها ويتمسك بها من أجل هذه المتع التي يراها وسائل لحل مشكلة الفراغ في حياته ، وتحقيق وجوده الضائع في هذه الصحراء التي لا حدود لها .

من بين هذه المتع يبرز الحب لوناً مشرقاً زاهياً في لوحة الحياة الجاهلية ، وهي متعة هيأ لها الفراغ الطويل ، وساعدت عليها فرص اللقاء التي كانت تتاح في المراعي في أيام الربيع حين يدب الخصب في كل شيء في البادية . وكل من يقرأ الشعر الجاهلي يلاحظ أن المرأة تحتل منه حيزاً كبيراً ، فبها تغنى الشعراء ، وفي حبها نظموا كثيراً من شعرهم ، ومنها استمدوا وحيهم ، ولها أفردوا مطالع قصائدهم ، حتى أصبحت هذه المقدمات الغرامية تقليداً

---

(١) يعالجون : يرغمون ويعالجون . والنشاج : الزق يسمع له صوت كغليان القدر . وترجم بالقنا أى تعدو عدوا شديدا . ونص العيس : حثها على السير . والعيس : الإبل البيض . والسوف : الشم .

(٢) العود : من يعودونه في مرضه ، ويريد بقيام عوده موته . والمضاف : المهموم . والمحنب : الفرس . والسيد : الذئب ، والمتورد : الذي يطلب ورود الماء ، والبهكنة : المرأة الجميلة التامة الخلق . والطراف : الخباء .

مقدساً فى القصيدة العربية ، يستهل بها الشعراء قصائدهم ، ويقدمونها بين أيدى موضوعاتها الأساسية . وإذا كانت هذه المقدمات قد تحولت مع القصيدة العربية فى تاريخها الطويل إلى مقدمات تقليدية يسلك فيها الشعراء مسالك أسلافهم ، ولحن مميز يستفتحون به قصائدهم كما كان القدماء يفعلون ، فإن الأمر الذى لاشك فيه أنها كانت فى بدايتها ظاهرة طبيعية خلقها ذلك التفاعل الحتمى بين البيئة والحياة .

فقد ظهرت القبيلة وحدة للحياة فى المجتمع الجاهلى . وهى وحدة تقوم على قاعدة متحركة غير ثابتة ، فهى تنتجع مواطن الخصب فى حماها العريض فتنزلها ، وتضرب بها خيامها ، وتطلق إبلها وشاءها وأنعامها فى الأرض الخصبة من حولها ترعى ما فيها من كلأ وماء ، ومن خلفها العبيد والإماء يتولون أمورها ، ويقومون على شئونها ، ومعهم فتيان وفتيات من أبناء القبيلة وبناتها ، يزجون أوقات فراغهم فى المرعى فى أحاديث شتى ، يبرز حديث الحب من بينها ، لأنه الحديث الشهى المحبب إلى نفوسهم الشابة وقلوبهم الفتية ، وتأخذ خيوط الحب الناعمة تمتد بين القلوب الصغيرة لتؤلف بينها قلبين قلبين . ثم تكون العودة إلى مضارب القبيلة ، وفى قلب كل فتى وفتاة قصة حب ناشئة ، تنميها فرص اللقاء التى كانت تتاح من حين إلى حين فى أثناء النهار ، وفى الليالى المقمرة وغير المقمرة أيضاً ، ثم فى المراعى مرة أخرى حين يحل موعد العودة إليها . وتمضى الأيام ، وتدور الفصول ، ويجف المرعى ، ويحل الجدب ، فتضطر القبيلة إلى الرحيل عن منزلها لتنتجع منزلا آخر يتوافر فيه الكلأ والماء ، وتتحقق به فرص الحياة . ويخلف كل عاشق وراءه مواطن حبه ، وملاعب صباه ، ودنيا غرامه ، ومنازل صبوته وصبابته . وعلى مدار السنة تظل القبيلة فى تنقلها من منزل إلى منزل ، استجابة لظروف الجدب والخصب التى يتعرض لها حماها ، مخلفة وراءها آثار نزولها وإقامتها ومعالم رحيلها وظعنها . وتمضى الأيام بالقبيلة فى تنقلها وترحالها ، ووراء كل رحلة ذكريات شباب ضاعت فوق الرمال ، وخلف كل قافلة أحلام غرام تلاحقها ، وآمال حب تتعلق بها ، ومع كل خطوة تخطوها قلب يتصدع ،

وكبد تتقرح ، ودموع تسيل ، وعلى طول الطريق فى الحمى الفسيح الذى تنقل فيه القبيلة تتراءى آثار ديار قديمة ،وأطلال منازل بالية ، ومعالم حياة قد عفت ، وأنس قد استحال وحشة وإقفارا ، وقطعان من الظباء والنعام والبقر الوحشى تروح وتغدو بعد أن خلا لها المرتع . وتثور ذكريات الماضى البعيد فى نفس العاشق ، وتخطر أمام عينيه مواكب حبه القديم ، فإذا هو يستوقف صحبه لحظات يستعيد فيها أيامه الماضية ، ولياليه الخالية ، ويبكى غراماً عاش فيه فترة من شبابه ، وحباً عاش له شطرا من حياته .

على هذه الصورة كانت البداية الطبيعية لهذه الظاهرة فى المجتمع الجاهلى ؛ ومن هذه البداية استلهم الشاعر الأول المجهول المقدمة الطللية الأولى فى الشعر العربى ، وهى مقدمة ضاعت كما ضاعت أولية هذا الشعر . ومن العبث حقاً أن نحاول البحث عن هذه الأولية ، فهى محاولة لايمكن — بأى حال من الأحوال — أن تتيسر لنا أسبابها . وإذا كانت أولية الشعر الجاهلى قد ضاعت فمن الطبيعى أن تضيع أولية هذه الظاهرة الفنية معها . فالبحث عن هذه الأوليات كالضرب فى صحراء مجهولة لا معالم بها . لأنه بحث فى عصور ما قبل التاريخ الأدبى . وإنما تبدأ معالم الطريق تتضح منذ أواخر القرن الخامس الميلادى وأوائل السادس فى الفترة التى عاصرت حرب البسوس ، وهى الحرب التى ارتبطت بها البداية الثابتة اليقينية للعصر الجاهلى الأدبى . وهى بداية تتراءى لنا — من خلال قصائد شعراء هذه الفترة — ناضجة مكتملة ، مما يؤكد أنه قد سبقتها محاولات كثيرة وتجارب متعددة لبناء القصيدة العربية وإرساء قواعدها وتقاليدها الفنية التى استقرت لها بعد ذلك (١) . أما تلك الانحرافات فى الوزن والقافية التى نراها فى بعض قصائد هذه الفترة ، فإنها لاتغير من هذه الحقيقة شيئاً ، فهى انحرافات قليلة ونادرة (٢) ، وهى — فى

---

(١) انظر مقدمة Lyall لكتابه :
Translation of Ancient Arabian Poetry (London, 1930).

(٢) انظر القسم الأول من الفصل السادس من كتاب الدكتور شوقى ضيف : العصر الجاهلى (دار المعارف بالقاهرة ١٩٦٠) :

وضعها الدقيق — ليست من نتاج مرحلة المحاولة والتجربة ، وإنما هي من آثار هذه المرحلة ورواسبها . وقديماً لاحظ الجاحظ — بحق — أن الشعر العربي « حديث الميلاد صغير السن » . وأننا لانستطيع أن نرجع به إلى أكثر من مائتي عام قبل الإسلام على أبعد تقدير (١) .

في هذه الفترة من تاريخ العصر الجاهلي وصلت إلينا القصيدة العربية وقد اكتملت لها تقاليدها ومقوماتها الفنية ، ومن بين هذه التقاليد تلك المقدمات الطللية التي جرى أكثر شعراء هذا العصر على أن يستهلوا بها قصائدهم . وبدأنا نسمع — لأول مرة في تاريخ الشعر العربي — عن واحد من أولئك الشعراء المجهولين الذين شاركوا في وضع تقاليد هذه المقدمات ، وذلك في إشارة عابرة وردت في شعر امرئ القيس الذي يمثل الطليعة المبدعة من شعراء مرحلة البداية الناضجة حيث يقول :

عُوجَا على الطلل المُحِيل لأَنَّنا نبكي الديار كما بكى ابنُ خِذام(٢)

ولكن هذه الإشارة العابرة لاتتقدم بنا أي خطوة في طريقنا ، بل نظل معها في نفس الدائرة المغلقة نضرب في التيه الغامض المجهول ، فلسنا نعرف شيئاً له أهميته عن « ابن خذام » هذا ، فأقصى ما وصل إلينا من أمره ما حدثنا به السيوطي (٣) من أنه « رجل من طيئ لم نسمع شعره الذي بكى فيه ولا شعرا غير هذا البيت الذي ذكره امرؤ القيس » . وقد ادعى ابن الكلبي — فيما يرويه عنه ابن قتيبة (٤) — أن اسمه امرؤ القيس أيضاً ، ولكنه « امرؤ القيس ابن حارثة بن الحُمام بن معاوية » ، وقال عنه إنه « أول من بكى في الديار » واستدل على كلا الادعاءين ببيت امرئ القيس في رواية أخرى له يقول فيها :

---

(١) « فاذا استظهرنا الشعر وجدنا له إلى أن جاء الله بالإسلام خمسين ومائة عام ، وإذا استظهرنا بغاية الاستظهار فمائتي عام » (الحيوان ١/ ٧٤ طبعة الحلبي بالقاهرة) .
(٢) لأَننا — بفتح اللام — بمعنى لعلنا ، وبها يروى البيت أيضاً .
(٣) المزهر ٢/ ٢٩٥ (طبعة الرافعي بالقاهرة) .
(٤) الشعر والشعراء ٥٢ (طبعة ليدن) .

يا صاحبيّ قفا النواعجَ ساعــة　　　نبكي الديار كما بكى ابن حُمام

وكلا الادعاءين لايتقدم بنا أيضاً أى خطوة فى طريقنا ، فقد رفضنا الاطمئنان إلى هذه الأوليات ، من ناحية ، كما أن هذا الاختلاف حول الاسم ورواية البيت لايغير من الأمر شيئاً ، من ناحية أخرى ، فمثل هذا الاختلاف طبيعى فى الشعر القديم ، وهو أكثر طبيعية بالنسبة لشاعر مجهول ، بل — فى الحقيقة — مجرد اسم مجهول .

والواقع أن هذا الذى تحدث به القدماء ، سواء ذهبوا مذهب أبى عبيدة من أنه ابن خذام أم ذهبوا مذهب ابن الكلبى من أنه ابن حمام (١) ، لايعنينا فى شىء ، لأننا — ببساطة — لانستطيع أن نقف مطمئنين فوق أرض تهتز من تحت أقدامنا . وإنما الذى يعنينا حقاً هو أن امرأ القيس أشار فى بعض شعره إلى شاعر قديم — أقدم منه — وقف على الأطلال وبكى الديار مع ملاحظة — وهذه مسألة مهمة — أن البيت الذى وردت فيه هذه الإشارة من شعر امرئ القيس الموثق الذى يطمئن إليه الباحثون ، فهو من قصيدة اتفق الأصمعى والمفضل الثقتان على روايتها (٢) . فالمقدمة الطللية باعتراف امرئ القيس نفسه قديمة ، بل هى — فى أغلب الظن — موغلة فى القدم مادمنا قد انتهينا إلى أنها ارتبطت فى بدايتها الأولى المجهولة بتلك الظاهرة الطبيعية التى خلقها ذلك التفاعل الحتمى بين البيئة والحياة . وهى — من أجل ذلك — مقدمة بدوية خالصة ظهرت عند شعراء البادية ، لأنها — وهذا طبيعى — لايمكن أن تظهر عند شعراء المدن الذين تختلف حياتهم الاجتماعية المستقرة عن حياة سكان البادية المتحركة .

---

(١) انظر فى هذا الاختلاف ابن قتيبة : الشعر والشعراء ٥٢ .

(٢) انظر ديوان امرئ القيس تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم القصيدة رقم ١٥ (طبعة دار المعارف بمصر) وانظر فى توثيق هذه القصيدة كتاب الدكتور شوقى ضيف : العصر الجاهلى ٢٤٧ (طبعة دار المعارف ١٩٦٠) .

ولسنا نريد أن نذهب فى تأويل بيت امرئ القيس إلى حد القول بأن المقدمات الطللية فى شعره إنما هى تقليد لمن سبقه من الشعراء المجهولين ، فما من شك فى أن امرأ القيس إنما كان يصدر فيها عن واقعه الذى يعيش فيه دون أن يمنع ذلك من استغلاله للتقاليد الفنية التى استقرت فى هذه المقدمات عند هؤلاء الشعراء المجهولين الذين كان يعرفهم هو ويروى شعرهم بدون شك . وليس من اليسير — على كل حال — أن نفترض أن ظاهرة التقليد بدأت مبكرة عند شعراء الطليعة المعاصرين لمرحلة البداية الناضجة ، ولكننا لانكاد نتقدم إلى أواخر العصر الجاهلى حتى نحس — من عبارات الشعراء وأساليبهم — أننا دخلنا فى مرحلة التقليد ، بل إن عنترة وكعب بن زهير — وهما من الشعراء الذين شهدوا عصر داحس والغبراء التى دارت رحاها فى أواخر هذا العصر — يصرحان فى بعض شعرهما بهذا التقليد ، فيستهل عنترة المقدمة الطللية لمعلقته بهذا البيت الذى يصرح فيه بأن القدماء لم يتركوا له شيئاً جديداً يأتى به :

هل غادرَ الشعراء من مُتَرَدَّمِ . أم هل عرفتَ الدار بعد توهُّمِ

ويعترف كعب — فى غير تردد أو تساؤل — بأن الشعر فى عصره أصبح تكراراً وترديداً لما قاله القدماء ، فيقول مقرراً هذه الحقيقة الفنية :

ما أرانا نقول إلا معــــــــاراً . أو مُعاداً من قولنا مكروراً

وهى اعترافات تثير فى أذهاننا سؤالا أعتقد أن الإجابة عنه تلقى الضوء على ما تبقى غامضاً من جوانب هذه المشكلة ، فلماذا وجدت المقدمة الطللية هوى فى نفوس الشعراء الجاهليين حتى أصبحت تقليداً فنياً ثابتاً يحرصون عليه فى أكثر قصائدهم ؟ وهو سؤال تتولى الإجابة عنه الإجابة عن سؤال آخر وهو : ما الصورة التقليدية الثابتة التى استقرت للقصيدة العربية عند هؤلاء الشعراء ؟

من المعروف أن القصيدة الجاهلية منذ فترة مبكرة من تاريخها اليقينى خضعت لمنهج ثابت ، أو — بتعبير أدق — يوشك أن يكون ثابتاً عند أكثر

الشعراء الجاهليين ؛ فهى تبدأ – فى أكثر الأحيان – بهذه المقدمة الطللية التى يخرج الشاعر منها إلى وصف رحلة له فى الصحراء يعرض فى أثنائها لوصف ما يراه من حيوانها الوحشى ، ثم ينتقل بعد ذلك إلى موضوعه الأساسى . وقد اطرد هذا المنهج فى أكثر مطولات الشعر الجاهلى التى تتناول الموضوعات المختلفة ماعدا الرثاء ، فهو وحده الذى خرج على هذا التقليد ، فخلت قصائد الرثاء من المقدمات الطللية ، وهى ظاهرة ستساعدنا كثيراً على تجلية الموقف والإجابة عن السؤال الذى أثرناه منذ قليل .

ومن المعروف أيضاً أن مجتمع القبيلة الجاهلية كان يقوم على أساس عقد اجتماعى بينها وبين أبنائها أساسه العصبية (١) ، وأن هذا العقد الاجتماعى فرض على شعراء القبائل عقداً فنياً آخر يجعل من الشاعر لسانا لقبيلته يتحدث باسمها ، ويضع شعره فى خدمة قضاياها السياسية والاجتماعية ، أو – على حد تعبيراتنا الحديثة – يتحول فى ظله إلى وسيلة من وسائل « الإعلام » لقبيلته . ومن هنا كانت الكثرة المطلقة من الشعر الجاهلى شعراً قبلياً ينسى فيه الشاعر ذاته ، ويذوب تماماً فى شخصية قبيلته .

ومن اليسير أن نلاحظ – فى ضوء هاتين الظاهرتين : ظاهرة المنهج الثابت للقصيدة الجاهلية ، وظاهرة العقد الفنى بين الشاعر الجاهلى وقبيلته – أن القصيدة الجاهلية تنحل إلى قسمين أساسيين : قسم ذاتى يتحدث فيه الشاعر عن نفسه ، ويصور فيه عواطفه ومشاعره وانفعالاته ، وهو قسم نستطيع أن نضع فيه هذه المقدمات ومايتصل بها من وصف الرحلة والصحراء ، والقسم الآخر غيرىّ يتحدث فيه الشاعر عن قبيلته وفاء بهذا العقد الفنى بينه وبينها ، أو يعرض فيه المدح أو الاعتذار على نحو ما نرى عند محترفى المدح وهواته من أمثال النابغة والأعشى وزهير .

---

(١) انظر الفصل الثالث من كتاب « الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى » للمؤلف. (طبعة دار المعارف) .

وواضح أن القسم الذاتى فى القصيدة الجاهلية كان فرصة متاحة الشاعر الجاهلى يستطيع أن يفرغ فيها لنفسه دون أن يخل بالعقد الفنى بينه وبين قبيلته أو – بعبارة أخرى – يستطيع فيها أن يتخفف من زحمة الالتزامات القبلية التى يفرضها عليه هذا العقد . ومن هنا نستطيع أن نتبين السر فى حرص الشعراء الجاهليين على هذه المقدمات وما يتصل بها من وصف الرحلة والصحراء ، وندرك الدوافع النفسية التى جعلت هذه المقدمات تجد هوى فى نفوسهم ، فهذا القسم الذاتى من القصيدة الجاهلية هو الفرصة التى أتاحها الشاعر الجاهلى أسلافه المجهولون ليحقق فيها وجوده الضائع فى زحمة الالتزامات القبلية .

فى ظلال هذا العقد الفنى عاش الشاعر الجاهلى مشدوداً إلى عجلة قبيلته ، دائراً فى فلكها الذى يدور فيه سائر أبنائها ، إن غوت غوى ، وإن رشدت رشد(١) ، خضوعاً لالتزامات العقد الاجتماعى بينه وبينها ، ووفاء لرابطة العصبية القبلية التى تربط بينهما ، فلم يكن هناك بد من أن يحاول الشاعر النفاذ من وراء هذا الستار القبلى ليصل إلى أعماق نفسه يستشفها ، ويعبر عنها ، ويصور ما يدور فيها من مشاعر ذاتية . وهى محاولة استطاع أن يحققها عن طريق هذه المقدمة وما يتصل بها ، أو – بعبارة أخرى – عن طريق هذا القسم الذاتى من قصيدته . وبهذا نستطيع أن نضع هذه المقدمة فى وضعها الطبيعى من القصيدة الجاهلية ، ونفسرها تفسيراً واقعياً مرتبطاً بطبيعة البيئة التى ظهرت فيها من ناحية ، وطبيعة الحياة الاجتماعية التى عاشت فى ظلها من ناحية أخرى ، دون أن نتكلف فروضاً أبعد ما تكون عن طبيعة هذه البيئة وهذه الحياة ، أو نتعسف تفسيرات نسلك من أجلها سبلا غريبة أبعد ما تكون عن نفسية الشاعر الجاهلى . وهو تفسير يؤكده تتبعنا للمجال الموضوعى الذى كانت تدور فيه هذه المقدمة ، والاتجاهات التى اتجهت إليها .

---

(١) وهل أنا إلا من غزية إن غـوت غويت وإن ترشد غزية أرشـــد
(دريد بن الصمة فى حماسة أبى تمام بشرح التبريزى ٢/٢٠٦ المطبعة التجارية) :

فمن المعروف أن المقدمة الطللية لم تكن الصورة الوحيدة لمقدمات القصائد الجاهلية ، وإنما كانت هناك صور أخرى لهذه المقدمات ، وإن تكن المقدمة الطللية أكثرها شيوعاً وانتشاراً ، وأقربها إلى نفوس الشعراء الجاهليين . فهناك مقدمات غزلية خالصة لاصلة لها بالأطلال على نحو ما نرى فى مقدمة الأعشى لمعلقته « ودّع هريرة » . وهناك مقدمات خمرية يفرغ فيها الشاعر لحديث الخمر والشراب على نحو ما نرى فى مقدمة عمرو بن كلثوم لمعلقته المشهورة ، وهناك مقدمات فروسية يتحدث فيها الشاعر عن فروسيته ومايدور بينه وبين صاحبته من حديث حولها على نحو ما نرى عند عروة بن الورد وحاتم الطائى ، وهناك مقدمات فى البكاء على الشباب الضائع والحسرة على أيامه الخالية على نحو ما نرى عند عمرو بن قميئة وسلامة بن جندل ، وهناك مقدمات تدور حول زيارة طيف الحبيبة البعيد لصاحبها فى أحلامه على نحو ما نرى فى قافية تأبط شرا المفضلية « ياعيدُ مالكَ من شوق وإيراق » .

ومن الواضح أننا نستطيع أن نرد هذه الاتجاهات كلها إلى ثلاثة دوافع أساسية : المرأة ، والخمر ، والفروسية . ومن الواضح أيضا أنها هى نفسها متع الحياة الجاهلية التى كان فتيان العرب يعيشون لها ويحرصون عليها ، بل يحرصون على حياتهم من أجلها ، أو هى — بعبارة أخرى — الوسائل التى حل بها الجاهليون مشكلة الفراغ فى حياتهم ، والتى أشرنا إليها فى صدر هذه الدراسة . فإذا لاحظنا أن هذه الاتجاهات ارتبطت فى كثير من قصائد الشعر الجاهلى بحديث الخروج إلى الصحراء للرحلة أو الصيد — وهى متعة أخرى من متع الحياة الجاهلية أو وسيلة أخرى من وسائل حل مشكلة الفراغ — اتضح لنا الموقف تماماً ، فهذا القسم الذاتى من القصيدة الجاهلية : مقدماته باتجاهاتها المتعددة ، ومايتصل بها من حديث الصحراء ، إنما هو — فى حقيقة أمره — محاولة لإثبات وجود الشاعر الجاهلى أمام مشكلة الفراغ فى حياته ، وهى مشكلة لم يجد حلا لها إلا عن طريق هذه

المتع التى لم يجد مكاناً للتعبير عنها فى زحمة الالتزامات القبلية إلا فى مقدمات قصائده سواء أكان هذا التعبير تشبثاً بها كما نرى فى المقدمات الغزلية والخمرية ومقدمات الفروسية ، أم كان تشبثاً بذكرياتها كما نرى فى مقدمات الأطلال والبكاء على الشباب والتحسر على طيف الحبيبة الذى تذهب به اليقظة . ومن هنا كان طبيعياً جداً أن تخلو قصائد الرثاء من هذه المقدمات لأن مقامها ليس مقام لهو أو متعة ، ولأن الموت الذى يتحدث عنه الشاعر قد وضع حلا نهائياً لمشكلة الفراغ التى كان يحاول بوسائله المختلفة أن يجد حلا لها ، وهى وسائل لم يعد لحديث عنها مكان فى هذه القصائد .

* * *

مقدمة الأطلال فى القصيدة الجاهلية

دراسة موضوعية وفنيـة

(١)

لم تكن مقدمة القصيدة الجاهلية — فى حقيقة أمرها — أكثر من فرصة أتاحتها التقاليد الفنية الموروثة ، ليتخفف فيها الشعراء من الالتزامات القبلية التى يفرضها عليهم « العقد الفنى » بينهم وبين قبائلهم ، ويفرغوا للتعبير عن ذواتهم وشخصياتهم فى محاولة جاهدة لتحقيق وجودهم الضائع فى زحمة هذه الالتزامات . فهى — فى وضعها الطبيعى — القسم الذاتى فى القصيدة الجاهلية التى كانت — خضوعاً لطبيعة الحياة فى مجتمع القبيلة — وسيلة من وسائل « الإعلام » للقبيلة التى كان الشعراء يرتبطون بها ، كما يرتبط سائر أفرادها ، بذلك « العقد الاجتماعى » الذى كان القدماء يطلقون عليه اسم « العصبية » نظراً لأصل المادة الحسى وهو « العصب » . وهى تسمية جاءت نتيجة لإيمان أفراد كل قبيلة « برابطة الدم » الذى استقر فى نفوسهم ، فجعلهم يؤمنون بأنهم جميعاً يرجعون إلى أب واحد تجرى دماؤه فى عروقهم .

وكل من يتتبع الشعر الجاهلى يلاحظ أن هذه المقدمة اتجهت اتجاهات مختلفة . وهى اتجاهات نستطيع أن نردها إلى ثلاثة دوافع أساسية : الحب ، والخمر ، والفروسية . وهى نفسها الوسائل التى كان الجاهليون يحاولون عن طريقها حل مشكلة الفراغ فى حياتهم ، وتحقيق وجودهم أمامها . ومن هنا ارتبطت هذه المقدمة عادة بحديث الخروج إلى الصحراء للرحلة أو الصيد ، وهو خروج كان بدوره وسيلة أخرى من وسائل حل هذه المشكلة .

وأبرز هذه الاتجاهات ، وأكثرها ظهوراً فى الشعر الجاهلى ، المقدمة الطللية . وهى مقدمة وجدت هوى شديداً فى نفوس الشعراء الجاهليين ، لارتباطها ببيئتهم المادية ، وطبيعة حياتهم الاجتماعية ، إذ هى تعبير عن تلك الظاهرة الطبيعية فى المجتمع البدوى ، ظاهرة « الحركة » التى كانت نتيجة طبيعية للتفاعل الحتمى بين البيئة والحياة .

وقد بدأت هذه المقدمة بداية طبيعية عند شعراء المرحلة الفنية الأولى من حياة الشعر الجاهلي ، وهي المرحلة التي عاصرت حرب البسوس ، ثم تحولت هذه المقدمة إلى مقدمة تقليدية عند شعراء المرحلة الثانية من حياة هذا الشعر ، وهي المرحلة التي عاصرت حرب داحس والغبراء ، وإن يكن من الواضح أن القضية كلها — قضية البداية والتحول والمعاصرة — قضية تقريبية ، فليس من اليسير أن نحدد قضايا الفن بحساب السنين .

***

وقد استطاع شعراء المرحلة الفنية الأولى أن يرسوا دعائم هذه المقدمة ، وأن يحققوا لها طائفة من مقوماتها وتقاليدها الفنية التي استقرت لها بعد ذلك ، والتي أصبحت معالم ثابتة في طريق الشعر العربي القديم ، يهتدي بها الشعراء في سبيل تحقيق الصورة « الكلاسيكية » لأعمالهم الفنية . وبصفة عامة استطاع شعراء هذه المرحلة أن يحققوا للمقدمة الطللية — بصورة تقريبية — إطارها الشكلي ومضمونها الموضوعي . والقدماء متفقون على أن امرأ القيس قد ابتكر طائفة من هذه المقومات والتقاليد ، وأنه هو الذي مهد الطريق لمن جاء بعده من الشعراء ، فراحوا يقتفون أثره ، ويترسمون خطاه . ولسنا ننكر على امرئ القيس فضل السبق والابتكار ، ولكننا ننكر الاطمئنان إلى القول بأمثال هذه الأوليات ، وحسب امرئ القيس أن يكون رأس الطليعة المبدعة من شعراء هذه المرحلة التي تمثلت فيه حركة الإبداع الفني فيها ، وتجسمت مقومات النهضة الفنية وتقاليدها . أما أن يكون — كما يقول القدماء — « أول من وقف واستوقف ، وبكى واستبكى ، وأول من خاطب رفيقين » وأمثال هذه الأوليات ، فهذا ما لانستطيع أن نطمئن إليه ، فإنما هي تقاليد ومقومات تضافرت على النهوض بها جهودٌ أكثر من شاعر من شعراء هذه المرحلة ، وشعراء مرحلة التجارب الأولى ، أو عصر ما قبل التاريخ الأدبي أيضاً .

والصورة العامة للمقدمة الطللية — كما ظهرت عند شعراء المرحلة الفنية الأولى — صورة طبيعية بسيطة غير معقدة ، لأنها تسجيل مباشر لظاهرة

طبيعية بسيطة غير معقدة ، دون تدخل واضح من الشعراء فى تسجيلها . فهى تدور عادة حول الحديث عن الأطلال ، أطلال ديار الحبيبة الراحلة ، التى عفت وأقفرت بعد رحيلها ، وما يراه صاحبها فيها من آثار الحياة الماضية التى كانت تدب فيها أيام أن كانت آهلة بأصحابها ، قبل أن تتحول بعدهم إلى مجرد أطلال متفرقة موحشة ، تتسفى عليها الرمال فتحجبها وتخفى معالمها ، وتهب عليها الرياح فتكشفها وتبدى رسومها ، وأسراب الحيوان الوحشى تسرح فى ساحاتها آمنة مطمئنة ، حيث لا إنسان يفزعها أو يثيرها . وفى أثناء ذلك يتذكر الشاعر صاحبته البعيدة النائية ، فيصف جمالها وحسنها ، ويستعيد إلى خياله ذكرياته معها ، فيحن إليها ، ويتحسر على أيامه معها ، ويصور حبه وغرامه ، وآلامه وأحزانه ، ويأسه وحرمانه ، فيذرف الدموع ، ويسفح العبرات .

ومن الطبيعى أن هذه الصورة لم تكن صورة ثابتة جامدة عند شعراء هذه المرحلة ، وإنما كانت صورة عامة تختلف من شاعر لشاعر فى التفاصيل والجزئيات ، أو فى طريقة العرض أو فى اختيار الألوان والزوايا ، أو فى توزيع الظلال والأضواء ، فمثل هذا الاختلاف طبيعى فى كل عمل فنى أصيل .

ومنذ وقت مبكر اقترنت هذه المقدمة بظهور رفيقين مع الشاعر على مسرح الأحداث يوجه إليها خطابه . وهى ظاهرة اختلف القدماء فى تعليلها ، فقال بعضهم « إن أقل أعوان الرجل فى إبله وماله اثنان ، وأقل الرُّفقة ثلاثة » (١) ، وقال بعضهم الآخر إن الخطاب لرفيق واحد لا رفيقين ، ثم اختلفوا فى توجيه ذلك ، فقالوا تارة إن من أساليب العرب أن تخاطب الواحد مخاطبة الاثنين ، كما فى قوله تعالى مخاطباً مالكاً خازن النار : « ألقيا فى جهنمَ كلَّ كفّار عنيد » (٢) ، وقالوا تارة أخرى إن الألف التى فى الفعل ليست

---

(١) التبريزى : شرح القصائد العشر فى شرحه البيت الأول من معلقة امرئ القيس .

(٢) سورة ق : الآية ٢٤ .

التثنية ، ولكنها مبدلة من نون التوكيد الخفيفة ، « وأجرى الوصل مجرى الوقف » لأن هذه النون لاتبدل ألفا إلا فى الوقف ، كما فى قول الأعشى إن صحت نسبته إليه « ولاتعبد الشيطان واللهَ فاعبدا » . وكلا التوجيهين مردود : أما الأول فلأنه يوقع فى اللبس والإشكال لعدم وجود قرينة تدل على المراد وأما الآخر فلما فيه من تكلف ضرورة لا مسوغ لها ولا مبرر . وقد ذهب الزجاج المتوفى فى مطالع القرن الرابع الهجرى (سنة ٣١١ أو ٣١٦) إلى أن التثنية حقيقية ، وأن الخطاب فى الآية الكريمة للملكين (١) .

والأمر الذى لاشك فيه أن ظهور رفيقين مع الشاعر على مسرح الأحداث فى هذه المقدمة إنما هو ميراث من الشعراء الأوائل المجهولين ، تعبيراً طبيعياً عن ظاهرة طبيعية ترتبط بما تفرضه البيئة الصحراوية على كل مسافر فيها من احتياط لمفاجآتها غير المتوقعة ، وحرص على توفير شىء من أسباب الأمن والاطمئنان فى رحلة فى أعماق المجهول تكتنفها المخاوف ، وتحيط بها الأخطار . ومن الحق ما يذهب إليه التبريزى من أن أقل رفقة فى الصحراء ثلاثة .

ودائماً يتراءى الشاعر فى هذه المقدمة وكأنه يعيش فى مأساة حزينة ، أساسها الفراغ الذى يستشعره بعد رحيل صاحبته . وفى أعماق المأساة يقف الشاعر مع رفيقيه ، يبكى ويطلب إليهما أن يسعداه بالبكاء ، ويستعيد بخياله ذكريات الماضى التى دفنته الأيام فى الرمال . ومن بين هذه الذكريات تلح عليه ذكرى ذلك الموقف الحزين الحساس الذى انتزعه انتزاعاً من العالم السعيد الزاخر بالحياة إلى عالم الفراغ والأسى والدموع ، ذكرى يوم الرحيل ، اليوم الذى رحلت فيه صاحبته مخلفة وراءها أرض الشباب ومغانى الحب أطلالا مقفرة حزينة .

---

(١) انظر فى تفصيل هذه الآراء : التبريزى فى المصدر السابق، وابن يعيش فى شرحه على مفصل الزمخشرى (باب الوقف) ، والثعالبى فى فقه اللغة (فصل فى أمر الواحد بلفظ أمر الاثنين) .

وفى وسط هذا الفراغ الذى يعيش الشاعر فى أعماقه ، الفراغ الداخلى فى نفسه ، والفراغ الخارجى فى الأطلال ، تتراءى قطعان من الظباء والبقر الوحشى آمنة فى مسارحها ، وكأنها البقية الباقية من مظاهر الحياة فى هذه الأطلال الصامتة الموحشة ، أو كأنها تجسيم حى للحسرة التى تملأ على الشاعر أرجاء نفسه ،وهو يرى هذه الأطلال — وقد خلت من صاحبته التى تعيش فى أعماقه — رمزاً للماضى السعيد الذى ذهب إلى غير رجعة .

وقد جرى العرف الفنى فى هذه المقدمة على ذكر أسماء المواضع التى تقع بينها الأطلال ، وتحديدها تحديداً جغرافياً دقيقاً . وهى ظاهرة ترتبط — من ناحية — بما هو ثابت ومقرر بين الباحثين من واقعية الشعر الجاهلى (١) ، كما ترتبط — من ناحية أخرى — بنفسية الشاعر الذى تُمثّل هذه المواضع قطعة من نفسه ، ففيها عاش أيامه الجميلة ، وفوق رمالها خلف قلبه وشبابه ، فهى مواضع غالية عليه ، حبيبة إلى نفسه ، وهو لذلك وفى لها ، متشبث بها .

وجرى العرف أيضاً على أن يكون العطف بين هذه المواضع بالفاء لا بالواو ، وهو عطف اختلف القدماء فى تعليله اختلافاً بعيداً : أما الأصمعى فقد أراح نفسه وقال إن هذه الفاء خطأ من الرواة ، ولهذا كان يروى مطلع معلقة امرئ القيس بالواو ، ولايقبل روايته بالفاء (٢) ، وأما الجرمى المعاصر للأصمعى (٣) فقد ذهب إلى أن الفاء هنا بمنزلة الواو ، لأنها لاتفيد الترتيب فى البقاع ولا فى الأمطار (٤) ، وأما صاحب الأغانى فيرى أنها هنا تدل على

---

(١) انظر فى واقعية الشعر الجاهلى كتاب العصر الجاهلى للدكتور شوقى ضيف ٢١٩ ومابعدها (الطبعة الأولى بدار المعارف بالقاهرة) ؛

(٢) انظر التبريزى : شرح القصائد العشر فى شرحه لمطلع معلقة امرئ القيس ، وأيضاً الأغانى ٩ / ٧١ (دار الكتب) وقارن بالقيروان رواية الأصمعى (دار المعارف بالقاهرة ١٩٥٨) ؛

(٣) توفى الجرمى سنة ٢٢٥ هـ ، وتوفى الأصمعى ٢١٠ أو ٢١٢ أو ٢١٥ ؛

(٤) انظر ابن هشام : المغنى ١ / ١٣٩ (الحلبى بالقاهرة ١٣٣١ هـ) ؛

تحديد المكان المنحصر بين هذه المواضع ، كما يقال « مُطرنا بين الكوفة فالبصرة » أى من الكوفة إلى البصرة ولم يتجاوز المطر ما بين هاتين الناحيتين(١) وأما التبريزى فيذكر — من بين الآراء التى يذكرها — أنها هنا تدل على أن كل موضع من هذه المواضع يشتمل على مواضع متعددة (٢) ، وفى ظنى أن المسألة لاتفسر هذا التفسير النحوى ، وإنما يجب أن تفسر على أساس نفسى ، فظهور الفاء وسيلةً للعطف بين هذه المواضع إنما هو لفتة نفسية بارعة يريد بها الشاعر أن يدل على أن هذه المواضع — برغم تباعدها فى الواقع — متقاربة فى نفسه ، لأنها تضم بينها المسرح العاطفى الذى لاتزال ذكرياته تعيش فوقه حيةً بل دافقة بالحياة ، فهى جميعاً يضمها قلبه ويتسع لها ، وكأنما قد تلاشت بينها المسافات ، وذابت الحواجز ، وانخفضت الحدود ، أو — إذا استعرنا عبارات النحاة — تكون الفاء هنا للتقريب الذهنى ، فالمواضع متباعدة فى الواقع ، ولكن ذهن الشاعر أو خياله يقرّب بينها .

* * *

وأشهر مقدمات هذه المرحلة — بطبيعة الحال — مقدمة أشهر شعرائها امرئ القيس لأشهر قصائده وهى المعلقة ، وهى المقدمة التى رسمت المنهج العام للمقدمات الطللية فى الشعر العربى بعد ذلك ، ووضعت التخطيط الفنى لها ، وحددت معالم الطريق لمن جاء بعد صاحبها من الشعراء .

فى هذه المقدمة نرى الشاعر بين أطلال صاحبته ، وهو يطلب إلى صاحبين له أن يقفا معه ليبكى حبه القديم فى هذه الأطلال التى راحت الرياح تتعاقب عليها من كل ناحية ، فهذه تسفى عليها الرمال فتحجبها ، وتلك تكشفها عنها فتظهرها ، ولذلك ظلت واضحة المعالم والرسوم ، وقد تناثرت فوق رمالها آثار الظباء التى تتخذ من ساحاتها وأوديتها مراتع لها :

---

(١) الأغانى ٩ / ٧١ (دار الكتب بالقاهرة) .

(٢) شرح القصائد العشر فى شرحه لمطلع معلقة امرئ القيس .

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ ... بسِقْطِ اللِّوَى بين الدَّخول فحوملِ
فتُوضِحَ فالمِقراةِ لم يَعْفُ رسمها ... لما نسجتها من جنوب وشمألِ
ترى بَعَرَ الآرام في عَرَصَاتها ... وقيعانها كأنه حب فُلفُلِ (١)

وتعود إلى نفسه الحزينة ذكريات يوم الرحيل ، يوم أن رحلت صاحبته عن هذه الديار ، وهو واقف لدى أشجار الحي الجافة الشائكة التي استطاعت الصمود لجدب الأرض وقسوة الطبيعة ، يذرف الدموع حزناً على فراقها . ويستجيب صاحباه له ، فيقفان من أجله مطيَّهما ، ولكنهما يحاولان أن يخففا عنه لوعته وأساه ، ويكفكفا من دموعه وعبراته ، بما يطلبان إليه من صبر وتجمُّل ، وهو مشغول عنهما بما يعانيه في أعماقه من صراع بين عاطفته التي تدفعه للبكاء لعل فيه شفاء لنفسه من أحزانها الدفينة وذكرياتها المكبوتة ، وبين عقله الذي يحاول أن يرده إلى تماسكه وتجلده بما يحاول أن يقنعه به من أن البكاء في هذه الرسوم الدارسة لا يجدى شيئاً :

كأني غداةَ البين يوم تحمّلوا ... لدى سَمُرات الحيّ ناقفُ حنظلِ
وقوفا بها صحبي عليَّ مطيَّهم ... يقولون : لا تهلك أسىً وتجمَّلِ
وإن شفائي عبرةٌ مُهَراقة ... فهل عند رسم دارس من مُعَوَّلِ (٢)

---

(١) هذه كلها أسماء مواضع في ديار بكر ، ويذكر ابن بليهد النجدي في صحيح الأخبار ١ / ١٦ ، ١٧ (السنة المحمدية بالقاهرة ١٩٥١) أنها ماتزال باقية إلى اليوم ، وأن سقط اللوى كثيب طرفه من جهة الغرب قريب حومل ، وطرفه من جهة الشرق قريب الدخول ، وأن الدخول ماء عذب ، وحوملا جبل ، وأنهما معروفان إلى اليوم بهذين الاسمين ، وأن المقراة واد يسميه أهل نجد اليوم « القمراء » . وأن توضح أرض قريبة من الهضب تسمى اليوم « التوضحيات » . والعرصات : الساحات . والقيعان : الأودية .

(٢) السمرات : أشجار شائكة . والمعول : مكان العويل ، أو هو العويل نفسه .

ولكن ذكريات الماضي السعيد البعيد، والأيام الجميلة الخالية ، بما تنطوى عليه من حب ممتع ، ومتعة محبوبة ، تعود فتتراءى له . فتقضى على ما فى نفسه من صراع ، وتنتصر العاطفة على العقل ، فاذا هو يفزع مرة أخرى إلى دموعه وعبراته يذرفها فى حرقة وغزارة :

كدأبكَ من أم الحويرث قبلَها ... وجارتِها أم الرَّباب بمأسَلِ

إذا قامتا تضوَّع المسك منهما ... نسيمَ الصَّبا جاءت بريّا القرَنْفُلِ

ففاضت دموعُ العين منى صبابة ... على النحر حتى بلَّ دمعيَ محْمَلي(١)

فى هذه الصورة الواقعية البسيطة التى تستمد بساطتها من رسمها للواقع رسماً مباشراً دون مبالغة فيه أو تزييف له ، وضع امرؤ القيس أبو الشعر الجاهلى التخطيط العام للمقدمة الطللية ، ورسم منهجها لمن جاء بعده من الشعراء ، وحقق لها تلك الطائفة من المقومات والتقاليد الفنية التى استقرت لها بعد ذلك .

وامرؤ القيس فى هذه المقدمة — كما هو فى سائر شعره — فنان أصيل ، يمتاز بطاقة فنية ضخمة تتيح له الانطلاق فى عمله الفنى انطلاقاً طبيعياً فى غير مشقة ولا عناء . والعمل الفنى عنده ليس أكثر من تسجيل مباشر للتجربة الانفعالية التى يمر بها ، كما أحسها وشعر بها فى غير افتعال أو تصنع . والصورة الفنية فى شعره صورة طبيعية بسيطة ، يسيطر عليها لون التشبيه ، وهو لون يستمد أصباغه من البيئة الصحراوية التى يعيش فيها ، ويشتق عناصره الأولية من المشاهد الحسية التى يقع عليها بصره بها . فصندوق الأصباغ عنده صندوق بدوى خالص ، يستمد منه ألوانه البسيطة الواضحة ، ثم يمضى بها إلى لوحاته الفنية ليستخدمها كما هى دون محاولة للمزج بينها من أجل استخلاص ألوان مركبة منها .

---

(١) مأسل : ماء قريب من المواضع السابقة . ومحمل السيف : السير الذى يحمل به على العاتق .

وكما تعبر هذه المقدمة عن مقومات العمل الفنى الأساسية عند امرئ القيس ، تعبر أيضاً عن نفسه ، وترسم صورة واضحة لملامح شخصيته وقسماتها ، يتراءى فيها شاباً أرستقراطياً تفتنه المرأة المترفة المنعمة التى يتضوع المسك من أردانها كلما تحركت . متقلب العاطفة ، متنقل الهوى ، لايستقر على حب . فهو يقف فى أطلال صاحبته ولكنه لايكاد يذكرها ويتذكر أيامه معها حتى ينتقل إلى صاحبتين قديمتين له . وتقف على المسرح الصغير الذى دارت فوقه أحداث هذه التجربة العاطفية السريعة ثلاث شخصيات نسائية يتنازع حبهن قلبَ البطل : صاحبة المقدمة وهى حبه الجديد ، ثم أم الحويرث وأم الرباب وهما حبه القديم ، حتى لنستشعر شيئاً من الحيرة حول هذه الدموع الغزيرة التى يذرفها فى آخر المقدمة : على من منهن يذرفها ؟

(٢)

ومع تقدم العصر الجاهلى نحو نهايته ، فى تلك الفترة التى شهدت فيها البادية العربية ذلك السباق المشئوم بين داحس والغبراء الذى انفجرت فى أعقابه تلك الحرب المروعة بين عبس وذبيان ، تبدأ المرحلة الثانية من حياة الشعر الجاهلى . وهى المرحلة التى شهدت ازدهار مدرسة الصنعة الجاهلية ممثلة فى أبرع شعرائها زهير بن أبى سُلمى الذى استطاع أن يرسى تقاليد هذه المدرسة ومقوماتها الفنية ، وأن ينهض بها نهضة رائعة . ومدرسة الصنعة الجاهلية ترجع فى بدايتها الأولى إلى أستاذين كبيرين وضعا أسسها ودعائمها الفنية ، وهما الطفيل الغنوى ثم أوس بن حَجَر من بعده ، اللذان يعدان — بحق — صاحبى الفضل الأول فى أكبر نهضة فنية عرفها الشعر الجاهلى منذ ظهور امرئ القيس ، إذ استطاعا أن يطورا القصيدة العربية من صورتها البسيطة التى كانت عليها فى مرحلة النضج الطبيعى إلى صورة لاتتأتى لصاحبها إلا بعد جهد طويل ، وعناء شديد ، ومعاودة النظر فيها من أجل تجويدها وتنقيحها وتهذيبها ، بل من أجل صنعها صنعاً ، وإخراجها وفقاً لمقاييس دقيقة وقوالب محكمة ، فهما بعبارة أخرى اللذان استطاعا أن يحوّلا المجرى

الذى كان يتدفق فيه الشعر الجاهلى إلى مجرى جديد تحوّل معه العمل الفنى مما يشبه رسم اللوحات إلى ما يشبه صناعة التماثيل .

ومع ظهور هذه المدرسة وازدهارها على مسرح الحياة الأدبية الجاهلية ، ومع تطور العمل الفنى فى قصائد شعرائها أو نماذجهم الفنية ، كان طبيعياً أن تتطور المقدمة الطللية التى كانت قد أخذت تتحول فى هذه المرحلة الأخيرة من حياة الشعر الجاهلى إلى مقدمة تقليدية ، أو «لحن مميز» للقصيدة الجاهلية يستهل به الشعراء مطولاتهم .

ولكن يبدو أننا يجب أن نقيد هذه الفكرة قليلا ، وأن نحدد مفهوم التطور فى هذه المرحلة . فلم يكن تطور العمل الفنى عند شعراء هذه المرحلة ثورة على الشكل والمضمون ، أو تمرداً على التقاليد الثابتة والمقومات الأصيلة لهذا العمل ، وإنما كان — فى حقيقة أمره — محاولة ناجحة للنهوض بفن الشعر وصناعته ، والخروج به من نطاق التعبير المباشر والتسجيل السريع ، إلى نطاق الروية والأناة والتمهل من أجل التجويد والتهذيب والصقل والإحكام ، أو — بعبارة أخرى — من دائرة الانطلاق الطبيعى الحر الذى لاتقيده قيود أو تحد منه حدود ، إلى دائرة تقيدها قوانين فنية دقيقة ، وتتحكم فيها مقاييس محددة محكمة ، يخضع لها الشعراء فى صناعة شعرهم خضوعاً دقيقاً ، ويلتزمونها التزاماً شديداً . ولم يعد الأصمعى حين أطلق على شعراء مدرسة الصنعة « عبيد الشعر » فقد رآهم يتعبونه وينصبون فى صناعة شعرهم ، ويلاقون فى سبيلها جهداً وعناء ومشقة ، كأنما استعبدتهم هذه الصناعة الدقيقة المحكمة ، فهم يعملون من أجلها ، ويبذلون كل ما فى وسعهم لتجويدها وإتقانها . وهو تفسير عبر عنه الجاحظ العظيم بأسلوبه الرائع حيث يقول : « وكان الأصمعى يقول : زهير ابن أبى سلمى والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر ، وكذلك كل من يجوّد فى جميع شعره ، ويقف عند كل بيت قاله وأعاد فيه النظر ، حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية فى الجودة . وكان يقال : لولا أن الشعر قد كان استعبدهم ، واستفرغ مجهودهم ، حتى أدخلهم فى باب التكلف وأصحاب الصنعة ، ومن يلتمس قهر الكلام واغتصاب الألفاظ ، لذهبوا

مذهب المطبوعين الذين تأتيهم المعانى سهواً ورَهْواً ، وتنثال عليهم الألفاظ انثيالا » (١) .

ومع هذا التطور الفنى الذى أصاب الشعر الجاهلى فى هذه المرحلة عند شعراء مدرسة الصنعة أو « عبيد الشعر » ، تطورت صناعة المقدمة الطللية ، فلم تعد عملا سريعاً متعجلا تأتى الشاعرَ معانيه « سهواً ورهوا » ، و « تنثال عليه ألفاظه انثيالا » كما يقول الجاحظ ، وإنما أصبحت عملا يُصنع فى دقة بالغة وإحكام شديد ، ويفرغ له صاحبه فراغاً طويلا ، يتأنى فى صنعه أناة تحقق ما يريده له من كمال ، ويبذل فى سبيله كثيراً من الجهد والمعاناة حتى تستقيم متونه وتستوى حواشيه . وأخذت تقاليد المدرسة الجديدة ، ومقاييسها الفنية ، ومقوماتها الصناعية ، تتدخل فى صناعة هذه المقدمة ، فظهرت فيها — كما ظهرت فى سائر نماذج هذه المدرسة — عناية بالتفاصيل والجزئيات ، وجنوح إلى التعبير بالصورة ، وحرص على استكمال عناصرها وخطوطها وألوانها ، ووضع اللمسات الفنية الأخيرة عليها ، واهتمام بانتقاء الألفاظ واختيارها ، وإحكام لصياغة العبارات ، وبراعة فى توليد المعانى الدقيقة ، والغوص خلف الأفكار العميقة .

***

ولعل أروع ما وصل إلينا من المقدمات الطللية فى هذه المرحلة التى سيطرت عليها مدرسة الصنعة وفرضت على شعرائها مذهبها الفنى ، وأشدها تمثيلا لهذا المذهب ، وتحقيقاً لمقوماته وتقاليده ، مقدمة زهير لمعلقته ، فقد وفر لها الشاعر الكبير جهداً فنياً ضخماً ، وطاقة تعبيرية وتصويرية بارعة ، واستطاع أن يحقق فيها كل ما استقر عند الشعراء من تقاليد هذه المقدمات ، وأن يرتفع بها إلى مستوى فنى ممتاز .

---

(١) البيان والتبيين ٢ / ١١ (السندوبى بالقاهرة ١٩٣٢) — السهو : المواتى ، والرهو : السهل ، وانثال عليه القول : تتابع وكثر فلم يدر بأيه يبدأ .

وزهير في مقدمته يرسم منظرين أساسيين : منظر الأطلال في صمتها وسكونها، ومنظر صاحبة الأطلال في رحلتها المتحركة المندفعة في الصحراء.

في المنظر الأول نرى زهيراً في أطلال صاحبته « أم أوفى » ، وقد استحالت هذه الأطلال مسرحاً للبقر الوحشي والظباء التي تمشي متخالفة في ساحاتها ، وصغارها تنهض من مجاثمها في نشاط وحيوية . ومع أن معالمها ماتزال باقية ثابتة كأنها وشم مرجَّع في عروق معصم فإنه لا يكاد يعرفها . لقد مضى على رحيل صاحبته عنها عشرون سنة كاملة ، فهو لهذا يقف فيها متسائلا ، ولكن الأطلال صامتة لاتجيب ، فيمضي يتفرس في آثارها : هذه هي الأثافيّ السود حيث كانت تنصب القدور ، وهذا هو موضع المرجل ، وهذا هو النؤى القديم الذي حفرته القبيلة حول خيامها ما تزال بقاياه قائمة كأنها بقية حوض ، حتى إذا ما استيقن أنها هي ديار صاحبته القديمة توجه إليها بتحية هادئة عميقة أودعها كل ما يحمله في قلبه لها من حب ووفاء ، ومن تشبث بذكرياتها برغم تقادم العهد ، وتطاول الزمن ، وتباعد الأيام :

أمِن أمّ أوفَى دمنةٌ لم تَكَلَّـــمِ ... بحَـوْمـانـة الـدُّرّاج فالمتثلَّم
ديار لها بالرَّقمتين كـأنهـــا ... مراجيعُ وشمٍ في نواشر مِعْصَم
بها العِين والآرام يمشين خِلْفـةً ... وأطلاؤها ينهضن من كل مَجْثَم
وقفت بها من بعد عشرين حِجّة ... فلأْيًا عرفتُ الدار بعد توهّم
أثافيَّ سُفْعا في مُعَرَّس مِـرْجَـــل ... ونُؤيا كجِذْم الحوض لم يَتَثَلَّم
فلما عرفتُ الدار قلت لربعها: ... ألا عِمْ صباحا أيها الربع واسلم(١)

(١) حومانة الدراج والمتثلم والرقمتان أسماء مواضع (انظر في محاولة تحديدها ابن بليهد : صحيح الأخبار ١/١١٢ — ١١٤) . والدمنة : ماخلفه الناس ورائهم من آثار . والأثافي : الحجارة التي تنصب فوقها القدور . ومعرس المرجل: موضعه الذي يكون فيه . والنؤى : حاجز يعمل حول الخباء يمنع من السيل . وجذم الحوض بقيته . —

وفى المنظر الثانى نرى زهيرا — وقد استعاد ذكرياته القديمة — يطلب إلى صاحبه أن يتتبع بخياله رحلة صاحبته المسافرة . إنه بعد عشرين سنة مضت على هذه الرحلة ما يزال يبصر الظعائن وهن يتنقلن فى شعاب الصحراء من مكان إلى مكان ، وقد رُفعت فوق مطاياهن الأنماط العتاق ، والكلل الوردية الحواشى ، والرحال الخشبية الجديدة ، وفتات العهن الأحمر يتساقط من هوادجهن فى كل منزل ينزلن به ، وبرغم مشقة الرحلة وعناء السفر ماتزال آيات النعمة وشيات الترف بادية عليهن حتى إذا ما بلغن « وادى الرسّ » الخصب الذى كن يقصدنه ، ووردن ماءه الأزرق الصافى الغزير ، وضعن عصيهن ، ونصبن خيامهن ، ونزلن من فوق الإبل ، وانتشرن فوق أرض الوادى الأخضر فى منظر أنيق يسر النفس ويعجب العين . وتختم الرحلة بهذه الخيام المنصوبة التى تعطى الصورة شكلها الأخير :

تبصَّرْ خليلى هل ترى منْ ظعائن	تحمَّلن بالعلياء من فوق جُرْثُم؟
جعلن القنَان عن يمين وحَـزْنـه	وكم بالقنان من مُحِلٍّ ومُحْرِم!
وعالين أنماطا عتـاقـا وكِلَّـةً	ورادَ الحواشى لونها لون عِنْدم
ظهرن من السُّوبان ثم جَزَعنـه	عـلى كل قينِىٍّ قشيب ومُفْـأَم
ووَرَّكن فى السوبان يعلُـون متنه	عليهن دَلُّ الناعم المتنعِّـم
كأن فُتات العِهْن فى كلِّ منزل	نزلن به حَبُّ الفَنا لم يُحَطَّـم
بكرن بكورا واستَحَرْن بسُحْرة	فهنّ ووادى الرَّسّ كاليدِ للفم
فلما وردن الماء زرقا جِمامُـه	وضعن عِصِىَّ الحاضر المتخيِّم

= ومراجيع الوشم : ما رجع وكرر منه . والنواشر : العروق . والعين : البقر الوحشى . والآرام : الظباء ، وأطلاؤها : صغارها . والجَثم ، بفتح الثاء : مصدر ميمى بمعنى الجثوم ، وبكسرها : اسم مكان بمعنى مكان الجثوم . ويمشين خلفة أى بعضها خلف بعض ، أو هذه تذهب وهذه تجىء .

وفيهن ملهىً للصديق ، ومنظر أنيق لعين الناظر المتوسّم (١)

على هذه الصورة الدقيقة المحكمة تطورت المقدمة الطللية عند زهير ، رأس مدرسة الصنعة فى عصره ، هذا التطور الفنى الرائع الممتاز الذى تحس معه أنه يمضى على مقاييس دقيقة وأصول محكمة ، وهى مقاييس وأصول يخضع لها الشاعر عمله الفنى فى كثير من الأناة والروية ، والفهم الواعى لطبيعة هذا العمل ومقوماته وتقاليده . فهو حريص على استكمال صوره التى يرسمها فى قدرة فائقة على استخدام ألوانه والمزج بينها لاستخراج ألوان جديدة ، وبراعة ممتازة فى تنسيق خطوطه ، وتوزيع الظل والنور بينها ، ووضع اللمسات الفنية الأخيرة فوقها ، حتى تكتمل لصوره كل العناصر التى يريد أن يحققها لها .

والأمر الذى لاشك فيه أن زهيرا خبير خبرة شديدة بأسرار صناعته الدقيقة ، فهو يعرف من أين يبدأ وإلى أين ينتهى ، ومتى يضع هذا الخط ومتى يرفعه ، وكيف يستخدم هذا اللون أو ذاك ، وكيف يتخير زواياه وينتقى أوضاعه ، وكيف يلوّن فى أساليبه ليشيع فى أبياته حيوية دافقة ، وحركة موسيقية تتحول معها المقدمة إلى معزوفة رائعة متعددة الأنغام والألحان . فديار صاحبته تتراءى له كالوشم ولكنه لايكتفى بهذا ، وإنما يجعل الوشم مرجّعاً ، ويجعله فى نواشر المعصم ، تثبيتا لفكرة الوضوح والبقاء التى يريد إبرازها فى صورته . والأطلال مقفرة موحشة إلا من قطعان البقر

(١) العلياء : بلد ، وجرثم : اسم ماء ، والقنان : جبل ، والسوبان : واد ، وكذلك وادى الرس ، والرس ماء ونخل ، وكلها فى ديار بنى أسد فى نجد (انظر فى محاولة تحديدها ابن بليهد النجدى ١ / ١١٤ — ١١٦) . والأنماط : ثياب من الصوف تطرح على الهوادج ، والعندم : ثمر أحمر ، والقشيب يريد به ما يكون تحت الرحل من فراش . والمفأم : الواسع ، والعهن : الصوف الأحمر . والفنا : شجر ثمره حب أحمر ، والحاضر : المقيم ، والمتخيم : الذى نصب خيامه .

والظباء ، ولكنه لايقنع بهذا ، وإنما يضيف إلى صورته خطوطاً أخرى استكمالا لعناصرها التي يريد أن يحققها لها ، فيصور حركة هذه القطعان وهي تسير متخالفة ، كما يصور حركة أطلائها الصغار وهي تحاول النهوض من مجاثمها لتلحق بأمهاتها . وبهذه الخطوط الجديدة تفيض الصورة بالحركة النشيطة والحيوية النابضة . وزهير لايكتفي بالإشارة السريعة إلى آثار الديار التي خلفها أصحابها ، وإنما يقف متأنيا متمهلا أمامها ليسجل الأثافيّ السفع ، ومكان المرجل ، وبقية النؤى . ومع هذا الحرص على التفاصيل والجزئيات نرى حرصا على تسجيل الألوان، فالأثافي سُفْعٌ ،والكلل وردية الحواشي ، وفتات العهن أحمر ، والماء أزرق . كل هذا يصوغه زهير صياغة دقيقة محكمة في كثير من الأناة والروية ، فيختار له الألفاظ المعبرة ، ويغير من أزمنة الأفعال متنقلا بها من الماضي إلى المضارع ، لتتم له الملاءمة بين الزمن والحدث ، فإذا تحدث عن وقوفه بالأطلال استخدم الماضي الذي يلائم السرد القصصي ، ولهذا يستخدمه أيضاً في حديثه عن رحلة الظعائن ، أما حين يتحدث عن العين والآرام التي يراها بين الأطلال ، أو حين يطلب إلى صاحبه أن يتأمل معه الظعائن الراحلة ، يستخدم المضارع ليبث الحياة في الصور التي يرسمها ، أو ليبعث الماضي البعيد إلى الحياة ، حتى يضع تحت أعيننا صورة حية يريد منا أن نتمثلها بخيالنا كأننا نراها بأعيننا. وكما يغاير بين الأفعال يغاير أيضاً بين أساليب التعبير متنقلا بها بين الخبر والطلب والاستفهام والتعجب ، من أجل إشاعة تلك الحركة الموسيقية في الأبيات .

ولكن ليس هذا كل شيء ، وإنما هناك ذلك التوزيع المسرحي الدقيق الذي توزعت فيه الأحداث بين مشهدين متميزين : مشهد الأطلال الذي يظهر فيه البطل ، ومشهد الرحلة الذي تظهر فيه البطلة ، وهما المشهدان الخالدان اللذان التفت إليها امرؤ القيس من قبل في مقدمة معلقته ، وإن لم تتح له طبيعة العمل الفني عنده أن يخرجها هذا الإخراج البارع الذي نراه عند زهير .

وبحق كان زهير يصنع شعره كما يصنع المثّال تماثيله ، فهو يصنعها ، ثم يظل عاكفاً عليها ، يهذبها ويسوّيها ويصقلها ، ويعيد النظر فيها مرة بعد مرة ، حتى تستقيم له قطعاً فنية رائعة تكاد تنطق بالحياة . وحقاً تتراءى مقدمة زهير وكأنها تمثال رائع سوّته يد صاحبه الصنّاع ، وراحت توفر له كل أسباب الفن والإبداع ، حتى أصبح قطعة فنية دقيقة تستهوى الأفئدة وتخلب الأبصار وتفتن الأسماع .

لقد تلقى زهير المقدمة الطللية من شعراء المرحلة الفنية الأولى ، وراح يطور فيها ، ويجدد من عناصرها القديمة ، ويضيف إليها عناصر جديدة ، ليحقق لها مقومات مدرسته الفنية ، وتقاليد مذهبه . ولكنه راح — من ناحية أخرى — يتخلص من بعض عناصرها الموروثة ، على نحو ما نرى من اختفاء ظاهرة البكاء في الأطلال التي رأيناها في مقدمة امرئ القيس ، فزهير يقف بالأطلال هادئاً رزيناً يرى الحب وفاء صامتا ، وأحزاناً تطويها الأعماق ، لا دموعاً غزيرة تفيض من العينين حتى تبل محامل السيف . وكما اختفت ظاهرة البكاء اختفى الرفيقان أيضاً من فوق مسرح الأحداث ، وحل محلها رفيق واحد لا يظهر فوق هذا المسرح إلا في المنظر الثاني عند الحديث عن رحلة الظعائن ، لا لشئ إلا ليتخذ زهير من ظهوره على المسرح فرصة لهذا الحديث الذى يريد أن يبعث به الماضي البعيد إلى الحياة . وواضح أن هذا كله راجع إلى أن هذه المقدمة التي بدأت بداية طبيعية عند شعراء المرحلة الفنية الأولى ومن سبقهم إليها من الشعراء المجهولين ، أخذت تتحول عند شعراء هذه المرحلة الثانية إلى مقدمة تقليدية .

(٣)

في هذه المرحلة التي أخذت المقدمة الطللية تتحول فيها إلى مقدمة تقليدية كانت تقاليد القصيدة العربية قد استقرت لها ، وكانت مقومات العمل الفني قد اتضحت تماماً في أذهان الشعراء ، فقد كان الشعر الجاهلي مع تقدم هذه المرحلة قد سجل تاريخاً فنياً غير قصير حافلا بالتجارب الفنية المختلفة التي

تحققت القصيدة العربية بعدها صورتها الثابتة لها فى تاريخ الشعر العربى الطويل . وكان طبيعياً أن يتلقى شعراء هذه المرحلة ميراثاً فنياً ضخماً خلّفه لهم أسلافهم السابقون ، وهو ميراث كان زاخراً بنماذج ممتازة أصبحت هى المثل الرفيعة الجديرة بالتقليد والمحاكاة ، حتى لقد خُيِّل لبعض الشعراء فى هذه المرحلة أنه لم يعد هناك جديد يستطيعون إضافته إلى شعرهم ، وهو إحساس سجله عنترة — وهو من شعراء هذه المرحلة — فى مطلع معلقته عندما استهلها بهذا السؤال الصريح الذى يثير مشكلة نقدية خطيرة : « هل غادر الشعراء من متردَّم ؟ » كما سجله كعب بن زهير فى بيته المشهور :

ما أرانا نقول إلا مُعـــــــارا أو مُعـادا من قولنا مكرورا

ومن بين هذه النماذج المختلفة كانت هناك نماذج ممتازة من المقدمات الطللية راح الشعراء يحتذونها ويقلدونها .

وربما كانت مقدمة لبيد لمعلقته أوضح ممثِّل لهذا التقليد ، وهى مقدمة توشك أن تكون نسخة أخرى من مقدمة زهير لمعلقته ، فطريقة العرض واحدة ، وزوايا الصور هى هى ، وأوضاع المناظر هى نفسها ، وأسلوب الإخراج هو عينه أسلوب زهير ، وكل ما بين المقدمتين من اختلاف فإنما يقع فى التفاصيل الداخلية والجزئيات الصغيرة .

فلبيد كزهير يرسم فى مقدمته نفس المنظرين اللذين وزع زهير الأحداث عليهما : منظر الأطلال فى صمتها وسكونها ، ومنظر صاحبة الأطلال فى رحلتها النشطة المندفعة فى شعاب الصحراء .

فى المنظر الأول يعرض علينا لبيد صورة الأطلال التى يقف بها وقد عفت ودرست بعد رحيل أصحابها عنها منذ سنين طويلة ، والتى تراءت له من بعيد قبل أن يصل إليها — كما تتراءى سائر الأطلال — متشابهة المعالم وكأنها نقوش حُفرت فى حجارة :

عفتِ الـديارُ محلُّها فمُقامُها ... بِمنىً تأبَّـدَ غَوْلُـها فرِجامُها

فَمدافِعُ الـرَّيانِ عُرِّيَ رسمهـا ... خَلَقًا كما ضَمِنَ الـوُحِيَّ سِلامُها

دِمَنٌ تَجَرَّمَ بعد عهدِ أنيسهـا ... حِجَجٌ خلون حلالها وحرامها (١)

ثم يرسم بعد ذلك صورة جميلة تفيض بالحياة لنبات الصحراء الذى أخذ ينمو فى هذه الأطلال فى أعقاب الأمطار الغزيرة التى أصابتها ، ولقطعان الظباء والنعام والبقر الوحشى التى اتخذت منها مرابع لها تتكاثر بها ، وتعيش هى وصغارها آمنة مطمئنة فى فضائها العريض . ثم يصف بعد ذلك ما فعلته السيول بهذه الأطلال ، فقد كشفت عنها رمالها فبدت كأنها صحف تجدّد الأقلام كتابتها ، أو وشم طال عليه الزمن فراحت الواشمة الخبيرة ترجّعه وتجدده . وتتبين الأطلال له بعد أن كان يجهلها ، ويعرف أنها هى التى كانت ذات يوم منازل صاحبته ، فيمضى يسألها عن أصحابها ، وهى صامتة لاتبين ، ولكنها — على صمتها — تحكى مأساتها الحزينة . لقد رحلوا عنها وخلفوها وراءهم موحشة خالية إلامن تلك الآثار القليلة التى ماتزال باقية بعدهم ، وذلك النبات الصحراوى الذى ينمو بها :

فوقفتُ أسألها ، وكيف سؤالنـا ... صُمًّا خوالدَ مايبين كلامها ؟

عَرِيَتْ وكان بها الجميع فأبْكروا ... منها وغودر نُؤيها وثُمامهـا (٢)

وفى المنظر الثانى يعود لبيد بخياله — كما عاد زهير — إلى يوم الرحيل البعيد يوم أن تحمل الحى ، وشُدّت الهوادج والخيام فوق ظهور الإبل ، فيعرض

(١) منى : موضع ، والغول والرجام : جبلان ، والريان : واد ، ومدافعه : مجارى مياهه (انظر فى محاولة تحديدها ابن بليهد النجدى ١ / ١٧٠ — ١٧٤) . والوحى : الكتب . والسلام : الحجارة . وتجرم : انقضى .

(٢) عريت : خلت من أهلها ، وأبكروا : ارتحلوا مبكرين ، والثمام : نبت صحراوى يجعله العرب أحياناً حول خيامهم تمنع عنها السيول .

علينا — كما عرض زهير — صورة للظعائن فى هوادجهن ، وقد مُدّت عليها القُرُش ، وظللها الكلل ، والإبل تندفع بهن فى شعاب الصحراء ، وأصحابها يحثونها على السير ، والسراب يلمع أمامها فيجذبها إليه ليدفعها إلى سراب غيره . وهنا يتذكر الشاعر صاحبته « نوار » التى نأت بها رحلة بعيدة فى أعماق الصحراء قطعت ما بينه وبينها من أسباب ، فيمضى خلف قافلتها التى تتقاذف بها الفلوات ، يتتبعها — كزهير — مرحلةً مرحلة . وفجأة يطوف به طائف من يأس ، وينتصر عقله على عاطفته — عكس امرئ القيس — فيقرر أن يقطع حبال الأمل منها ، ويحوّل وجه الرجاء عنها :

فاقطع لُبانةَ من تَعَرَّضَ وصلُه ... ولَخيرُ واصلِ خُلَّةٍ صَرَّامُها (١)

وعلى هذه النهاية الغريبة المفتعلة التى ينصرف فيها الشاعر عن صاحبته وحبها يسدل لبيد ستار الختام .

وواضح أن المقدمتين متشابهتان إلى حد بعيد ، حتى لكأنما قد وضع لبيد مقدمة زهير بين يديه ، وراح يقلدها ويحاكيها . ومن الحق أنه استطاع أن يحسن التقليد ويجيد المحاكاة ، ولكن من الحق أيضاً أنه لم يستطع أن ينقل لنا انفعالا صادقاً أو عاطفة حقيقية ، أو يشعرنا بأنه يصدر عن تجربة عاطفية عاش فى أعماقها . ومن اليسير أن نلاحظ أن وقفته بالأطلال كانت وقفة غريبة ، فهو لم يقف بها وقفة العاشق المحزون الذى خلف فيها أيام حبه وسعادته ، ودفن بين رمالها قلبه وشبابه ، والذى له فى كل منزلة منها ذكرى تؤرقه وتثير فى فؤاده الأسى ، وتذهب نفسه حسرات عليها ، وإنما وقف بها وقفة الرجل العاقل الواقعى الذى يشغله الواقع الذى يعيش فيه عن الماضى الذى خلفه وراءه . وإننا لنمضى فى القسم الأول من المقدمة الذى يرسم فيه منظر الأطلال فلا نحس أثراً لانفعال أو ظلا لعاطفة ، وإنما نرى شاعراً يوجه

---

(١) تعرض : تغير وتحول .

اهتمامه إلى الأطلال وما آلت إليه بعد رحيل أصحابها عنها ، وكيف أنها أمرعت وأعشبت وارتفعت بها فروع الأيهقان لما أصابها من أمطار غزيرة ، وكيف أن قطعان الحيوان الوحشى استقرت بها بعد ذلك وانسلّت إليها ، وراحت تتكاثر فيها آمنة مطمئنة ، أما العاشق الحزين الذى ارتبطت عواطفه بهذه الأطلال ، وأما الماضيّ السعيد الذى عاش فيه فترة من شبابه بينها ، فلا أثر لها على الإطلاق . ومن اليسير أيضاً أن نلاحظ أن ختام المقدمة كان ختاماً غريباً كيدايتها ، نرى الشاعر فيه مرة أخرى رجلا عاقلا واقعياً يحكّم عقله فى قلبه ، ويخضع عواطفه لمنطق نظرى يسعفه بالحجة ويمده بالدليل ويهيىء له سبيل الإقناع العقلى ، فمَنْ تغيّرَ حبه فاقطعْ صلتك به ، لأن خير من يصل خليلة له من يصرمها إذا تغيرت ، وما جدوى أن يتعلق القلب بحبيبة نأت بها الرحلة وشطت بها الديار ؟ لقد عانى امرؤ القيس من قبل مثل هذا الصراع ، وصوّره فى مقدمته ، ولكنه صور فى النهاية انتصار العاطفة على العقل ، أما لبيد فإنه ينهى صراعه النفسى — إن كان ثمة صراع فى نفسه — بانتصار العقل على العاطفة . وفى أغلب الظن أن لبيدا لم يقف بالأطلال حين نظم معلقته ، وإنما قلد الوقوف بها الذى رآه فى مقدمات غيره من الشعراء الذين وصلت إليه نماذجهم الفنية .

والواقع أن أهمية مقدمة لبيد لاتأتى من حيث هى تعبير عن مشاعر شاعر حزين لفراق صاحبته ، وإنما تأتى من حيث هى تعبير عن فتنة شاعر بالطبيعة فتنة طاغية جعلت الطبيعة تشغله عن الأطلال وصاحبة الأطلال . فهو لايكاد يجد فرصة ينفذ منها إلى الطبيعة حتى يستغلها لينطلق فوق المسرح الصحراوى الذى فتن به بكل عواطفه البدوية الحارة ، ففى المنظر الأول من المقدمة نراه مشغولا بوصف المطر ، وما يرتبط به من سحاب ورعد ، وما ينمو فى أعقابه من نبات تخضر له البادية ، ويغرى ظباءها ونعامها ومهاها على الاستقرار والتكاثر . وفى المنظر الثانى نرى صورة صادقة من حياة البادية وأصحابها فى حركتهم الدائبة ، تحمل إلينا صرير الهوادج فوق ظهور الإبل ، وقطعان الظباء والمها المنتشرة فى أرجاء الصحراء وما تحمله فى أعماقها من مشاعر

الحنوّ والإشفاق على صغارها ، ومنظر السراب المترقرق فوق الرمال في حركته الوهمية الخداعة التي تتراءى من بعيد وكأنها تحرك معها قوافل الإبل .

والواقع — مرة أخرى — أن هذا الاهتمام بالطبيعة الصحراوية ظاهرة واضحة في شعر لبيد الجاهلي ، وهو — بدون شك — من الأسباب التي طبعت لغته بذلك الطابع البدوي الجافي الغريب الذي نراه في قصائده الجاهلية ، وهو طابع لفت أنظار القدماء فسجلوه له ، حتى لنسمع أبا عمرو بن العلاء يصف شعره بأنه «رحى بِزِر»(١) ، لما كان يحسه فيه من خشونة وإغراب ، ولما كان يملأ به أذنيه من صخب وضجيج ودوي . ومع ذلك — بل ربما من أجل ذلك — نحس دائماً أن لبيداً يملك قدرة سحرية يستطيع عن طريقها أن ينقلنا معه إلى عالم البادية البعيد بكل ما فيه من إثارة وغموض ، ومن أسرار وأوهام وأحلام ، فهو بحق — كما يلاحظ بروكلمان — «قدير على صياغة موضوعات البداوة صياغة ساحرة»(٢) .

●●●

على هذه الصورة كانت المقدمة الطللية في قصائد الشعر الجاهلي قطعة فنية جميلة نابضة بالحياة ، زاخرة بالمشاعر الحارة ، يفرغ فيها الشاعر نفسه قبل أن تجرفه بعيداً عنها التيارات القبلية العنيفة التي لا يملك لها دفعا . وهي مقدمة بدأت هذه البداية الطبيعية عند شعراء المرحلة الفنية الأولى من حياة الشعر الجاهلي الذين أعطوا لشكلها العام الذي ورثوه عن أسلافهم المجهولين لنا الآن صورته الثابتة له ، كما حققوا لمضمونها طائفة من عناصره ومقوماته التي استقرت له بعد ذلك . حتى إذا ما بدأت المرحلة الثانية ، وأخذت مدرسة الصنعة في الازدهار والسيطرة على المجتمع الأدبي في أواخر العصر الجاهلي ، أخذت هذه المقدمة تتطور تطوراً أعطاها صورتها النهائية ، إذ راح

---

(١) المرزباني : الموشح ٧١ (السلفية بالقاهرة ١٣٤٣ هـ) .

(٢) تاريخ الأدب العربي ١ / ١٤٥ (دار المعارف بمصر ١٩٥٩) .

شعراء هذه المدرسة ، ومن عاصر ازدهارها من شعراء هذه المرحلة ، يخرجونها إخراجاً جديداً على حظ كبير من الطرافة والإبداع ، وفى حرص شديد على الإحكام والتجويد وتحقيق مقومات الصناعة الدقيقة ، بما كانوا يضيفونه إلى شكلها ومضمونها من عناصر جديدة، وبما كانوا يضفونه على عناصرها القديمة من محاولات التجديد ، وأيضاً بما كانوا يتخلصون منه من هذه العناصر الموروثة . وقد استقرت هذه الصورة النهائية عند شعراء هذه المرحلة ، وتلقاها شعراء أواخر العصر الجاهلى الذين يمثلون المرحلة الثالثة والأخيرة من مراحل الشعر الجاهلى ، فراحوا يحتذونها ويقلدونها فى وعى دقيق بأسرارها ، وخبرة واسعة بتقاليدها ومقوّماتها ، واتصال وثيق بكل نماذجها التى خلّفها شعراء المرحلتين السابقتين ، تقليداً ارتفع بصناعتها إلى قمة عالية من البراعة والإتقان ، وهى القمة التى نراها عند الجيل الثالث من شعراء العصر الجاهلى من الجاهليين والمخضرمين. وبهذا أخذت هذه المقدمة وضعها التقليدى فى مطالع القصائد الجاهلية ، وأصبحت « اللحن المميز » للقصيدة العربية فترة غير قصيرة من تاريخها الطويل .

***

صور أخرى من المقدمات الجاهلية
اتجاهات ومثـل

(١)

لم تكن المقدمة الطللية – على ما كان لها من سيطرة على الشعر الجاهلي وشيوع فى قصائده – الصورة الوحيدة لمقدمات هذا الشعر ومطالع قصائده ، وإنما كانت هناك صور أخرى من هذه المقدمات تختلف فى اتجاهاتها ، ولكنها تلتقى كلها عند الفكرة التى تحدثنا عنها من قبل (١) . وهى أنها كانت تعبيراً عن متع الحياة الجاهلية التى كان فتيان العرب يعيشون لها ويحرصون عليها ، والتى تدور جميعها حول محور واحد ، وهو محاولة إثبات الوجود أمام مشكلة الفراغ فى حياتهم .

فإلى جانب هذه المقدمات الطللية الجميلة بدون شك ، والتى تعد – بحق – الصورة الصادقة الأصيلة لحب البادية العربية فى العصر الجاهلى ، واللون الذى انفردت به بين سائر البيئات العربية فى شتى عصورها ، والتى شارك فيها شعراء الجاهلية جميعاً على اختلاف اتجاهاتهم ومذاهبهم ، لما وجدوا فيها من فرصة يفرغون فيها لأنفسهم متخففين من زحمة الالتزامات القبلية التى كان يفرضها عليهم ما كان بينهم وبين قبائلهم من « عقد اجتماعى » طبع الشعر الجاهلى – فى مجموعه – بطابع قبلى ، وجعل الإحساس بالقبيلة فى نفس شاعرها أعمق من إحساسه بنفسه ، كانت هناك مقدمات أخرى احتلت مكانها التقليدى فى مطالع القصائد الجاهلية .

وربما كانت أكثر هذه الصور الأخرى انتشاراً فى الشعر الجاهلى ، وأقربها نسباً إلى مقدمات الأطلال ، المقدمات الغزلية ، وهى مقدمات لاتتحدث عن أطلال الحبيبة ، وإنما تتحدث عن الحبيبة نفسها .

---

(١) الدراسة الرابعة فى هذا الكتاب « مقدمة القصيدة الجاهلية : محاولة جديدة لتفسيرها » .

وتدور المقدمة الغزلية عادة حول موضوعين : وصف الحبيبة وصفاً حسياً أو معنوياً ، والتغنى بجمالها الجسدى أو النفسى — من ناحية ، وتصوير عواطف الشاعر ومشاعره لها ، وما تجيش به نفسه من حب وفتنة ووجد ولوعة وهيام وحنين وأمثال هذه الانفعالات التى تملأ على العشاق نفوسهم — من ناحية أخرى .

وعادة يطالعنا فى هذه المقدمات منظر الرحيل والوداع ، وهو منظر استقر منذ وقت مبكر فى أكثر مقدمات الشعر الجاهلى ، منذ أن أخذت تقاليد هذه المقدمات فى الاستقرار مع ظهور القصيدة الجاهلية فى شكلها التقليدى المعروف ، وذلك لارتباطه الوثيق بظاهرة « الحركة » التى رأينا أنها القاعدة التى تقوم عليها حياة البدو من سكان الجزيرة العربية . فكما تتراءى لنا مناظر الرحلة والظعائن التى يتتبعها الشاعر بخياله فى مقدمات الأطلال ، تتراءى لنا فى المقدمات الغزلية مناظر الرحيل والوداع . وعادة يبدأ الشاعر مقدمته بحديث عن رحيل صاحبته الذى يثير فى نفسه مشاعر الحزن والأسى واللوعة والحنين ، وهى مشاعر تحمله على أجنحتها السحرية إلى صاحبته البعيدة ليقف أمام جمالها الحسى أو المعنوى يصفه ويتغنى به ، حتى إذا ما وفى هذا الجمال حقه عليه خرج إلى موضوع قصيدته الأساسى متخذاً — فى أكثر الأحيان — من حديث الناقة والصحراء جسراً يعبر عليه من شاطئ الحب الحالم الواهم إلى شاطئ الحياة الصاخب المزدحم .

ونستطيع أن نرى فى مقدمة الأعشى للاميته المشهورة التى يضعها بعض الرواة (١) بين المعلقات مثلاً قوياً للمقدمة الغزلية التى تصف الحبيبة من وجهة النظر الحسية ، كما نستطيع أن نرى فى مقدمة الشنفرى لتائيته المفضلية مثلاً رائعاً للمقدمة الغزلية التى تصور الحبيبة من وجهة النظر المعنوية (٢) .

---

(١) المفضل الضبى (انظر ابن رشيق : العمدة ١ / ٦١ — الطبعة الأولى بالقاهرة) : وقد اعتمدنا فى هذه المعلقة على رواية التبريزى فى شرحه للقصائد العشر .

(٢) القصيدة رقم ٢٠ من المفضليات .

والمقدمتان تبدآن بحديث الرحيل والوداع مع اختلاف بين موقف الشاعرين منه : أما الأعشى فإنه يقف — فى شىء من التهالك والانهيار — يودع صاحبته وقد أوشكت القافلة المسافرة بها أن تبدأ رحلتها البعيدة ، وأما الشنفرى فإنه يقف — فى شىء من التجلد والتماسك — يتذكر صاحبته التى رحلت فعلا بلا وداع ، والتى كان رحيلها مفاجأة له غير متوقعة .

***

ومقدمة الأعشى طويلة ، والحديث فيها كلها حديث حسى لا صلة له بالأطلال ولا بتلك الأحزان والدموع التى تملأ على أصحاب المقدمات الطللية نفوسهم وعيونهم ، فهو يدور كله حول جسد « هريرة » صاحبته ، ماعدا بضعة أبيات فى نهايتها يتحدث فيها الشاعر عن علاقته بها حديثاً فيه عبث المتحضرين من أصحاب الجوارى وتكسرهم ، فقد كانت هريرة — فيما يذكر الرواة (١) — قينة فى أغلب الظن أجنبية .

ويبدأ الأعشى مقدمته بحديث الوداع التقليدى ، ولكنه لا يطيل فيه ، لأنه مشغول بصاحبته الجميلة المرحة التى يريد أن يسرع إلى جسدها وكأنه يريد أن يلقى عليه نظرة أخيرة قبل أن تمضى صاحبته فى رحلتها البعيدة التى ستحرمه منه ، وهو لذلك حريص على أن ينظر إليه ، بل أن يطيل النظر إليه والتفتيش فيه ، وكأنما تحول الموقف — تحت وطأة النظرة الحسية الجريئة — من صورته التقليدية التى ألفنا رؤيتها فى المقدمات الجاهلية ، صورة العاشق الذى يتابع محبوبته الراحلة من خلال دموعه التى تملأ عينيه ، وأحزانه التى تملأ نفسه ، إلى صورة الرجل الذى يتبع صديقة له من خلال نظراته النهمة ونفسه الظامئة ، أو — بعبارة أخرى — لم تعد المسألة مسألة عاشق ومحبوبة ، وإنما أصبحت مسألة رجل وامرأة . ومن هنا كان طبيعياً أن تتردد كلمة « الرجل » فى أكثر من بيت من أبيات المقدمة تأكيداً لفكرة « الرجولة

(١) انظر الأغانى ٩/ ١١٣ (دار الكتب المصرية) .

والأنوثة ، التي تلح على أعصاب الشاعر وتستبد بها ، وتثبيتاً للإطار الحسي الذي يعيش في أعماقه ، والذي يحيط به مقدمته كلها ، وهو إطار وضع الأعشى في داخله صورة جميلة رسمها لجسد صاحبته في محاولة بارعة لإظهار مفاتنها ومحاسنها ومغرياتها .

وعلى طول الطريق مع هذه المقدمة الطويلة تتراءى هريرة ذات الوجه الجميل المشرق ، والعوارض المصقولة ، والشعر الطويل ، والخصر الضامر النحيل الذي يكاد ينقطع كلما تهيأت للقيام ، والجسم الممتلىء الثقيل الذي يجعل خطواتها بطيئة متقاربة ، وهي — بهذا كله — تجسم الأنثى التي يتمناها الرجل في أيام الشتاء الباردة :

وَدِّعْ هريرةَ إنَّ الركبَ مرتحِلُ   وهل تطيق وداعاً أيها الرجـــلُ

غراءُ فرعاءُ مصقول عوارضُهـــا   تمشي الهوينَى كما يمشي الوَجِي الوحِلُ

كأن مِشيتها من بيت جارتهـــا   مرُّ السحابة لارَيْثٌ ولا عَجَــل

تسمع للحَلْي وَسْواساً إذا انصرفت   كما استعان بريحٍ عِشْرِقٌ زَجِلُ

يكاد يَصْرَعها لولا تشددهـــا   إذا تقوم إلى جاراتها الكسَلُ

صِفْرُ الوشاح وملءُ الدرع بَهْكَنَةٌ   إذا تأتَّى يكاد الخَصر ينخزل

نِعْمَ الضجيعُ غداةَ الدَّجْن يصرعها   للذةِ المرء لاجافٍ ولاتَفِلُ (١)

وينتقل الأعشى بعد هذه الصورة المثيرة التي رسمها لصاحبته إلى جانب آخر من جوانب الإثارة التي يحرص على أن تتكامل له أو لها ، فيتحدث عن

---

(١) الغراء : البيضاء . والفرعاء : الطويلة الشعر . والعشرق : شجيرة لها أكمام فيها حب صغير إذا جفت فرت بها الريح تحرك الحب فأحدث صوتاً . وصفر الوشاح أي دقيقة الخصر . وملء الدرع أي ممتلئة الجسد . والبهكنة : الممتلئة الجسم أيضاً . والدجن : كناية عن الشتاء ، والجافي : الغليظ ، والتفل : الذي لايتطيب.

طيب رائحتها ، والمسك الذكي الذي يضوع منها ، وعطر الزنبق الذي تشتمل عليه أرداتها ، ويشبهها بروضة معشبة خضراء فوق ربوة عالية طيبة ، يظلل فوقها مطر ، وتشرق عليها الشمس ، فينمو نباتها ، وينتشر أريج أزهارها ملء الأرجاء :

إذا تقوم يضوع المسك أصْوِرَةً ... والزنبق الوَرْد من أردانها شَمِلُ
ماروضة من رياض الحَزْن مُعشبةٌ ... خضراءُ جاد عليها مُسْبِلٌ هَطِل
يضاحك الشمسَ منها كوكبٌ شَرِقٌ ... مؤزّر بعميم النبت مكتهـــلُ
يوما بأطيب منها نَشْرَ رائحــةٍ ... ولا بأحسنَ منها إذ دنا الأُصُل (١)

وتهدأ أعصاب الشاعر الثائرة ، وتستقر نظراته الزائغة ، فيمضى فى مرح شديد إلى حديث عابث متكسر عن علاقته بها وعلاقتها به ، فهو يحبها ، وهى تحب رجلا غيره ، والرجل يحب أخرى غيرها ، وفتاة غير التى يحبها تحبه ، وفتى غير الذى تحبه يحبها ، وأخرى غير هؤلاء جميعاً تحب الشاعر ، ولكن الشاعر لايحبها ! وكأنما يحس الشاعر شيئاً من الحسرة على الحب المفقود بينه وبين صاحبته المثيرة الفاتنة ، فيمضى إلى الحديث عن صدها عنه لضعفه وكبره ، وإلحاحه — برغم ذلك — عليها . ثم يختم مقدمته بهذا البيت الذى وصفه القدماء — بحق — بأنه « أخنث بيت قاله العرب » (٢) ، والذى نراه — فى حقيقة أمره — رد فعل طبيعياً لحديثه عن صدها وضعفه وعجزه عنها ، وتثبيتاً آخر لفكرة الرجولة والأنوثة التى تلح عليه ، وكأنه به يضرب مثلا لما كان عليه فى ماضيه البعيد أيام شبابه الصاخب :

---

(١) الأصورة : أوعية المسك . والورد هنا بمعنى الأحمر ، ويقال إن أجود الزنبق ما كان ضاربا إلى الحمرة . والأردان : أطراف الأكمام . والحزن : المرتفع من الأرض . والكوكب هنا : الزهر . والشرق : الريان الممتلىء ماء . والعميم المكتهل يريد به الناضج .

(٢) الأغانى ٩/ ١١٢ (دار الكتب) .

قالت هريرة لما جئتُ زائرَهَــا :   ويلى عليك وويلى منك يارَجُــلُ !

***

وأما مقدمة الشنفرى فلعلها أروع ما وصل إلينا من مقدمات الشعر الجاهلى الغزلية فى وصف جمال المرأة المعنوى . وكما جرى العرف الفنى فى هذه المقدمات ، يبدأ الشاعر مقدمته بحديث الرحيل والوداع ، فيتحدث عن صاحبته « أميمة » التى كان رحيلها مفاجأة له ولجاراتها أيضاً . لقد أجمعت أمرها ، وبدأت رحلتها دون أن تتيح لها الظروف فرصة وداع صاحبها الذى تحبه ويحبها ، أو وداع جاراتها اللاتى تجمع بينها وبينهن علاقات طيبة . وانطلقت بها قافلتها مخلفة وراءها صاحبها تائها ذاهلا لايملك من أمر نفسه شيئاً إلا الحزن والحسرة على نعمة من العيش ولت ، وإلا الشعر يفزع اليه ليخلد فيه أروع صورة رسمها شاعر جاهلى للجوانب المعنوية من جمال المرأة :

ألا أمُّ عمرو أجمعت فاستقلَّــتِ   وماودعتْ جيرانها إذ تولَّــتِ
وقد سبقتنا أمُّ عمرو بأمرهــا   وكانت بأعناق المطىِّ أظلَّــتِ
بعينىَّ ما أمست فباتت فأصبحت   فقضَّتْ أمور فاستقلت فولَّتِ
فواكبدًا على أميمةَ بعدمــا   طمعتُ فهبْها نعمةَ العيشِ زلَّتِ (١)

إنه يرسم لنا فى هذه المقدمة صورة مثالية يركز فيها الأضواء على ثلاثة جوانب تبرزها فى أجمل أوضاعها : فهى مثالية مع نفسها ، مثالية مع زوجها ، مثالية مع صاحباتها .

---

(١) أجمعت : عزمت أمرها . واستقلت : رحلت . وقوله « وكانت بأعناق المطى أظلت » أى أنها فاجأتنا برحيلها فلم نرها إلا وقد أظلتنا بأعناق إبلها . وقوله « بعينى » تصوير لأسفه أن يرى رحيلها ولا حيلة له فيه . وزلت : ذهبت .

فهى — من ناحية — شديدة الحياء ، جمة الأدب ، إذا مشت لم تدع قناعها يسقط عنها حتى لايطمع فيها أحد ، ولم تكثر من التلفت حتى لاتظن بها ريبة أو يحيط بها اتهام ، أو تحوم حولها شبهة ، وإنما تمضى فى طريقها غاضة من بصرها كأن لها فى الأرض شيئاً تبحث عنه . وهى إذا كلمتك لم تستطع — لشدة حيائها وخجلها — أن تواصل حديثها ، وإنما يموت الكلام على شفتيها . وهى حريصة على سمعتها ، عليها من ضميرها رقيب يحاسبها ، فلا تأتى ماتلام عليه . وهى — لهذا — تحل بأرفع مكان من حسن السمعة ، وطيب الصيت ، وكرم الأحدوثة . وهى — من ناحية ثانية — محبة لزوجها ، وفية له ، فى فى غيبته وفى حضوره ، وهو — لذلك — معتز بها ، فخور بانتسابها إليه ، يرفع رأسه إذا ذكرت اعتزازاً بها وبكرامته التى صانتها له ، إذا غاب عنها غاب مطمئن البال إلى أنها ترعى عهده وتصون عرضه ، وإذا آب إليها آب سعيد النفس قرير العين ، لا يسألها أين كانت ؟ ولا كيف قضت يومها ؟ لأنه شديد الثقة بها ، عظيم الاطمئنان إليها . ثم هى — من ناحية ثالثة — لطيفة العشرة ، رقيقة المعاملة ، كريمة مع جاراتها ، ترعى لهن حقوقهن ، بل تؤثرهن على نفسها ولو كان بها خصاصة ، حتى فى أوقات الشدة والجدب لايهدأ لها جنب فى فراشها حتى تهدى لهن غبوقها مما تحتفظ به فى بيتها من زاد أو لبن :

لقد أعجبتنى لا سَقوطا قناعُها ... إذا ما مشت ولا بذات تلفُّتِ
تبيت بُعَيْدَ النوم تُهدى غَبوقَها ... لجارتها إذا الهدية قلَّتِ
تحلّ بمنجاةٍ من اللوم بيتَها ... إذا ما بيوتٌ بالمذمة حُلَّتِ
كأنَّ لها فى الأرض نِسْيًا تقصُّه ... على أمّها ، وإنْ تكلمْك تَبْلَتِ
أميمة لا يُخزى نَثاها حليلها ... إذا ذُكر النسوان عَفَّتْ وجَلَّتِ

أذا هـو أمسى آب قُـرَّةَ عينـه   مآبَ السعيد لم يسل أين ظلّتِ (١)

ولا يقنع الشنفرى بهذه الصورة المثالية التى رسمها لصاحبته، والتى جعلت الأصمعى يقول عنها بحق : « هذه الأبيات أحسن ما قيل فى خفر النساء وعفتهن » (٢) ، وإنما يضيف اليها خطين آخرين حتى تكتمل لصاحبتها كل عناصر الجمال ، أو — بعبارة أخرى — حتى يجتمع لها الجمال من كلا طرفيه : الجمال الحسى ، والجمال المعنوى . فهى — إلى جانب ما وصفها به — جميلة رائعة الجمال ، بل كاملة الجمال ، لو قدر لإنسان أن يجن بحسنه لجنت هى بحسنها :

فدقت وجلت واسبكرت وأكملتْ   فلو جُنَّ إنسان من الحسن جُنَّتِ (٣)

وهى أيضاً طيبة الرائحة ، يخيل إليه وقد ضمها بيتها أنه قد أحيط من كل أرجائه بأريج ريحانة نفاذة العطر تمت فى واد شديد الخصب ، تحمله نسمات العشاء الرقيقة الناعمة ، وقد أخذ الندى يتساقط فوقها فيندّيها ويرطبها :

فبتنا كأن البيت حُجِّرَ فوقنـا   بريحانة ريحَتْ عشاءً وطُلَّتِ
بريحانةٍ من بطنِ حَلْيَةَ نَوَّرتْ   لها أَرَجٌ، ما حولها غيرُ مُسْنِتِ (٤)

---

(١) الغبوق : مايشرب فى المساء . وقوله « إذا الهدية قلت » أى فى الجدب وأيام الشتاء حين يقل الطعام ويجف اللبن . والنسى : الشيء الذى تنسيه صاحبه . وتقصه : تتبعه . والأم (بفتح الهمزة) : القصد الذى تريده . وتبلت : تنقطع فى كلامها . والنثا : ما يتحدث به الناس عن واحد منهم ويشيعونه عنه .

(٢) ابن الأنبارى : شرح المفضليات ٢٠١ (طبعة لايل — بيروت ١٩٢٠) .

(٣) دقت وجلت أى دقت فى حسنها وجلت فى خلقها . واسبكرت : امتدت وطالت .

(٤) حجر أى أحيط . وريحت أى أصابتها ريح فجاءت بنسيمها . وطلت أى أصابها الطل وبطن حلية : اسم واد . والمسنت : المجدب .

(٢)

إلى جانب هذه المقدمات الغزلية تطالعنا صورة أخرى من المقدمات في قصائد الشعر الجاهلي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمشكلة الفراغ في المجتمع الجاهلي ووسائل حلها ، وهي المقدمات الخمرية . ومن المعروف أن الخمر كانت إحدى المتع الأساسية في هذا المجتمع ، وهي متعة تردد ذكرها في شيء غير قليل من الإلحاح في الشعر الجاهلي ، تغنى بها الشعراء في ثنايا قصائدهم ، ورأوا فيها مظهراً من مظاهر فتوتهم ، وأفرد لها بعضهم القصائد المستقلة من حيث هي وسيلة من وسائل اللذة ، وضرب من ضروب اللهو . وبسبب هذا التغلغل الذي تغلت به الخمر إلى أعماق المجتمع الجاهلي وقف الإسلام منها موقفاً خاصاً ، فلم يحرمها مرة واحدة كما حرم كثيراً من مظاهر الحياة الجاهلية ، وإنما حرمها على مراحل آخذاً العرب بشيء من التدرج في تحريمها(١) ومن هنا كان طبيعياً أن يشكل حديث الخمر صورة أخرى من صور المقدمات الجاهلية .

في هذه المقدمات الخمرية يختفي عادة منظر الوداع التقليدي ، وما يتصل به من حديث الظعائن المسافرات ، وتتبع رحلتهن في شعاب الصحراء إلى منازلهن الجديدة ، وتحل مكانه مناظر مجالس الشراب بسقاتها وندامها وقيانها ،

---

(١) في حديث لابن عمر : نزل في الخمر ثلاث آيات ، فأول شيء « يسألونك عن الخمر والميسر قل فيهما إثم كبير ومنافع للناس وإثمهما أكبر من نفعهما » ، فقيل : حرمت الخمر ، فقالوا : يارسول الله دعنا ننتفع بها كما قال الله ، فسكت عنهم ، ثم نزلت هذه الآية « ياأيها الذين آمنوا لاتقربوا الصلاة وأنتم سكارى حتى تعلموا ما تقولون » ، فقيل : حرمت الخمر ، فقالوا : يارسول الله لانشربها قرب الصلاة ، فسكت عنهم ، ثم نزلت « ياأيها الذين آمنوا إنما الخمر والميسر والأنصاب والأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه لعلكم تفلحون » ، فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم : حرمت الخمر (الإتقان ١ / ٢٦) . والآيات الواردة في الحديث هي على الترتيب : البقرة ٢١٩ ، والنساء ٤٣ ، والمائدة ٩٠ .

وإن كنا نرى فى بعض المقدمات آثارا من تقاليد المقدمات الطللية والغزلية ، فنرى أحيانا حديثاً عن الأطلال ، وأحيانا أخرى حديثاً عن رحلة الظعائن ، وفى بعض الأحيان نرى إلحاحا على وصف المحبوبة وجمالها ، وأيضاً تصوير عواطف الشاعر ومشاعره ، فتبدو المقدمة الخمرية مزاجاً من عناصر شتى ومقومات متعددة . وهو مزاج من اليسير تفسيره لأنه يقوم على أساس من استغلال العناصر والمقومات التى ألفنا رؤيتها فى المقدمات الجاهلية ، ولأنه يهذا يدور فى نفس الدائرة العامة التى تدور فيها هذه المقدمات . ولكن الشيء الذى يبدو غريباً — بدون شك — هو ظهور حديث الموت والمصير المحتوم الذى ينتظر كل إنسان فى الحياة فى طائفة من هذه المقدمات الخمرية التى يبدو أصحابها من خلالها مرحين متفائلين مقبلين على الحياة ومتعها . وهى ظاهرة لانراها فقط فى المقدمات الخمرية وإنما نراها أيضاً فى أحاديث الخمر التى ترد فى أثناء بعض القصائد ، على نحو مانرى فى معلقة طرفة التى تعد — بحق — من أجمل قصائد الشعر الجاهلى ، حيث يقول فى أعقاب حديثه عن متع الحياة الثلاث التى يحرص على الحياة من أجلها ، الخمر والحب والفروسية :

فذرنى أروِّ هامتى فى حياتها ... مخافةَ شربٍ فى الحياة مُصَرَّدِ
كريم يروِّى نفسه فى حياته ... ستعلم إن متنا غدا أيُّنا الصَّدِى
أرى قبر نَحَّام بخيل بماله ... كقبر غوىٍّ فى البطالة مفسد
ترى جُثوتين من تراب عليهما ... صفائحُ صُمٌّ من صفيح منضَّد
أرى الموت يعتام الكرام ويصطفى ... عقيلةَ مالِ الفاحش المتشدد
أرى الدهر كنزا ناقصا كل ليلة ... وما تنقُصِ الأيامُ والدهرُ ينفد
لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى ... لكالطِّوَلِ المرخَى وثنياه باليد(١)

(١) الشرب المصرد : القليل . والنحام : البخيل . والجثوة : الكومة من التراب . والصفائح : الحجارة العريضة . ويعتام : يختار . وعقيلة كل شيء : خيره وأنفسه .

فطرفة فى قمة نشوته ، وذروة لهوه ، وأعلى درجات متعته ، يتسيطر عليه هذا الشعور الحزين بالموت ، ويستبد به هذا الإحساس القاتم المتشائم بالمصير المحتوم . وهو موقف يرجع إلى ما يعانيه فى أعماقه من صراع نفسى أمام المجهول ، فهو يريد أن يستمتع بحياته ، وأن يشرب كئوسها حتى الثمالة ، لأنه لايعرف شيئاً عما وراءها سوى الموت الذى يراه أمرا محتوماً لا مفر منه مهما تطاولت بالإنسان حياته ، والذى يرى بين يديه حبال الحياة يرخيها أو يشدها كما يشاء ، فالإنسان فى هذه الحياة كحيوان لايملك من أمر نفسه شيئاً ، وإنما أمره بين يدى صاحبه الذى يمسك بزمامه ، إن شاء أرخاه وإن شاء جذبه . والمصير بالنسبة للجميع واحد ، والموت يسوى بين الناس جميعاً ، سواء منهم من استمتع بحياته ومن ضن على نفسه بمتعها ، أما من وراء ذلك فأمر مجهول بالنسبة له . وهى فكرة يحاول طرفة عن طريقها أن يضع حداً لمشكلته النفسية التى يعانى منها فى أعماقه ، وأن يصل بالصراع المحتدم فى نفسه أمام المجهول إلى نهايته إذ نراه يقول فى موضع آخر من معلقته :

ألا أيهذا اللائمى أحضرَ الـوغى   وأن أشهد اللذات هل أنت مُخْلِدِى

فإن كنت لا تستطيعُ دفعَ منيتى   فدعنى أبادرْها بما ملكتْ يـدى

ومعنى هذا أن ارتباط حديث الحياة بحديث الموت الذى يشكل تناقضاً ظاهرياً فى بعض قصائد الشعر الجاهلى ، إنما هو — فى حقيقة أمره — نتيجة طبيعية للإحساس بالضياع فى الحياة فى مجتمع لم تتضح تماماً فى نفوس أبنائه قيمها الروحية أو مثاليتها الخلقية التى تدفعهم إلى الإيمان بفكرة الخلود بعد الموت ، وأن الموت الذى يبدو فى ظاهره نهاية للحياة إنما هو فى حقيقته بداية لحياة أخرى خالدة خلوداً يرتبط ارتباطاً وثيقاً بما قدمه الإنسان فى حياته من

= الذى يضن به صاحبه . والمتشدد : البخيل الضنين بماله . وقوله « ما أخطأ الفتى » أى مدة إخطائه له وتركه إياه . والطول : الحبل . وثنياه : طرفاه اللذان يثنيها الراكب على يديه .

خير أو شر ، وهي فكرة شغل القرآن الكريم — وخاصة فى المرحلة الأولى من تاريخ الدعوة الإسلامية — بمحاولة تثبيتها فى نفوس العرب ، حيث نرى فى الآيات المكية إلحاحا شديداً على الحديث عن البعث والنشور والقيامة وعودة الحياة إلى الأجساد بعد موتها ليقدم أصحابها حسابا عسيراً على ما قدمت أيديهم فى حياتهم الدنيا . وهو إلحاح تتردد فيه بقوة أصداء هذا الإحساس بالضياع الذى كان يملأ على الجاهليين أنفسهم ، والذى كان يدفع طائفة منهم إلى الشك فيما وراء الموت ، بل إنكاره أحياناً، مما عمل على انتشار القَسَم فى شتى أشكاله وصوره وانتشار أدوات التوكيد المختلفة فى الآيات المكية .

ومعنى هذا — مرة أخرى — أن ظهور هذا الشعور الحاد بالتشاؤم إلى جانب الشعور الحاد بالتفاؤل فى مقدمات الخمر الجاهلية لايشكل إلا تناقضاً ظاهرياً ، لأنهما — فى حقيقة أمرهما — طرفان لمشكلة واحدة أو وجهان لها ، مشكلة الإحساس بالضياع الذى كان مسيطراً على نفوس طائفة من شعراء العصر الجاهلى .

وربما كانت مقدمة عمرو بن كلثوم لمعلقته المشهورة من أقوى الأمثلة للمقدمات الخمرية فى الشعر الجاهلى ، ففيها تتكامل — بشكل واضح — الصورة الدقيقة لهذه المقدمات ،ففيها ذلك المزاج الطريف بين جوانب المتع الجاهلية المختلفة ، وفيها ذلك الارتباط القوى بين الإحساس الحاد بالحياة متمثلا فى حديث الخمر والحب ، والإحساس الحاد بالفناء متمثلا فى حديث المصير المحتوم الذى ينتظر الإنسان فى الحياة .

وهو يستهلها استهلالا مرحا يتدفق بكل معانى الحياة المتفتحة المتفائلة ، نراه فيه يستقبل يومه مبكراً فى حيوية ظاهرة ، وكأنه لايريد أن يضيع حياته فى النوم ، فهناك نوم طويل ينتظره بعدها . إنه يريد أن يبدأ حياته منذ البداية بل منذ البداية المبكرة ، ولايريد أن تفلت من بين يديه ساعة من ساعاتها القصيرة يضيعها فى نوم تنام معه معانى الحياة والإحساس بها ، بل إنه يريد أن يوقظ معه الحياة نفسها متمثلة فى هذه الساقية الجميلة التى يصبح بها أن

تستيقظ مبكرة لتسقيه الخمر ، بل لتسقيه معاني الحياة ، وتصب في كئوسها كل ما تملك من هذه المعاني ، حتى تجدد في نفسه إحساسه بالحياة الذي نام معه تلك الساعات القليلة من الليل . وإنه ليلح عليها إلحاحا شديداً من أجل تجديد هذا الإحساس بالحياة في نفسه ، حتى ليضيق صدره حين يراها تصد بكأسها عنه لتؤثر بها صاحبيه . إنه يريد أن يعيش كل لحظة من حياته مادام الموت الذي سيحرمه من كل معاني الحياة في انتظاره قدراً مقدوراً لا مفر منه :

ألا هُبِّي بصحنـــكِ فاصبحينا ‌ ‌ ‌ ولا تبقي خمور الأندرينـــا
مشعشعةً كأن الحُصَّ فيهـــا ‌ ‌ ‌ إذا ما الماء خالطها سخينـــا
تجور بذى اللُّبانة عن هـــواه ‌ ‌ ‌ إذا ماذاقهـــا حتى يلينـــا
ترى اللَّحِزَ الشحيح إذا أُمِـرَّت ‌ ‌ ‌ عليــه لمـالِـهِ فيها مُهينـــا
صددتِ الكأس عنا أمَّ عمـــرو ‌ ‌ ‌ وكان الكأس مجـراهـا اليمينا
وما شرُّ الثلاثـــة أمَّ عمـرو ‌ ‌ ‌ بصاحبكِ الـــذى لا تُصبحينا
وإنّا سوف تدركنـــا المنايـــا ‌ ‌ ‌ مُقَـــدَّرَةً لنـــا ومقـــدَّرينا(١)

ولكن الشاعر لايقنع بهذه المتعة من متع الحياة ، فما الخمر سوى جانب واحد من جوانب الحياة التي يريد أن يستمتع بها جميعاً . إنه يريد معها المرأة أيضاً . إنه لايريد أن يحبس نفسه في داخل متعة واحدة ، ولايرضى أن يغلق عليها الأبواب ليعيش لها وحدها ، وإنما يريد أن يخرج إلى الحياة لينطلق فيها مستمتعاً بكل ما فيها من متع . إنه يريد أن يعيش حياته طولا وعرضاً . وهو —

---

(١) الصحن : القدح الضخم ؛ والأندرين قرية بالشام مشهورة بخمرها . والمشعشعة : الرقيقة التي يظهر لها شعاع كالشمس . والحص : الزعفران ، شبه صفرة الخمر بصفرته . واللحز : الشحيح البخيل ، وقوله « إذا أمرت عليه » أي إذا أديرت .

لذلك — لايكاد ينتهى من حديث الخمر حتى يخرج إلى حديث المرأة متخذاً من التصريع فى بدايته بداية جديدة لقصيدته ، أو قل بداية لقصيدة جديدة :

قفِى قبلَ التفرّق ياظَعِيناً   نُخَبِّرْكِ اليقينَ وتُخْبِرِيناَ

تأكيداً لإحساسه الحاد بهذا الجانب الجديد من جوانب الحياة ، وكأنه يريد أن يعيش الحياة مرتين ، فينطلق خلف صاحبته الجميلة يصفها ، ويتغنى بها ، ويرسم لها صورة حسية تفيض بالفتنة يقف فيها عند مواضع الإثارة منها :

تريكَ إذا دخلتَ على خــــلاء   وقد أمنتْ عيونَ الكاشحينــــا
ذراعىْ عَيْطَلٍ أدماء بِكـــرٍ   تربّعت الأجـــارعَ والمتـــونـــا
وثديا مثلَ حُقّ العاج رَخْصا   حَصانـــا من أكفّ اللامسينـــا
وَمَتْـــنَىْ لَـدْنَـةٍ طالت ولانت   روادفهـــا تنـــوء بما يلينـــا
وساريتَىْ رُخـــام أو بَلَنْــطٍ   يرنّ خَشاشُ حَلْيِهما رنينـــا (١)

ولكنه فجأة وهو فى أعماق هذا الإحساس الحاد بالحياة تتراءى له قافلة صاحبته الراحلة وكأنها رمز للمصير المحتوم ، فيعيد إليه مرة أخرى ذلك الإحساس الحاد بالفناء الذى عاش فيه فى أعقاب تجربته السابقة ، وهو إحساس يدفعه مرة أخرى إلى تشاؤم قاتم يختم به هذا القسم الثانى من مقدمته كما ختم به القسم الأول منها ، حيث يقول مخاطبا صاحبته الراحلة :

وإن غدا وإن اليوم رَهْــــنٌ   وبعد غد بما لا تعلمينــــا

---

(١) العيطل : طويلة العنق ، يريد ظبية يشبه بها صاحبته . والأدماء : البيضاء . وتربعت : رعت نبت الربيع . والأجارع : الرمال المرتفعة . والرخص : اللين . واللدنة : اللينة . والساريتان : الساقان . والبلنط : شبه الرخام ولكنه أقل هشاشة ولينا والخشاش : صوت الحلى .

(٣)

إلى جانب هاتين الصورتين من المقدمات الجاهلية ، مقدمات الغزل ومقدمات الخمر ، كانت هناك صورة ثالثة تدور أيضاً فى نفس الدائرة التى قلنا إن المقدمات الجاهلية تدور فيها ، دائرة المتع التى شغل بها الجاهليون حل مشكلة الفراغ فى حياتهم ، وهى مقدمات الفروسية . والفروسية — كما رأينا — إحدى المتع الأساسية فى المجتمع الجاهلى ، فهى مع الخمر والمرأة تشكل الثالوث الذى كان فتيان هذا المجتمع يعيشون له ، وهى المتعة الثانية من متع طرفة الثلاث بعد الخمر وقبل المرأة التى يصرح فى معلقته بأنه يحرص على الحياة من أجلها ، وأنه لولاها لم يحفل متى قام عُوَّده منصرفين عنه بعد أن يغمض الموت عينيه فى رحلته الأبدية نحو المجهول الذى لايعرف عنه شيئاً .

والفروسية الجاهلية — كما استقر مفهومها فى العصر الجاهلى — لاتقف عند الشجاعة والبطولة والمخاطرة فحسب ، وإنما تتجاوز هذا الجانب الحسى إلى جانب آخر معنوى تنطوى تحته كل القيم الخلقية الرفيعة التى تشكل مجموعة المثل العليا التى كان العرب يعتزون بها فى هذا العصر ، كالكرم والنجدة والمروءة والذود عن المرأة وحماية الحقيقة ونحو ذلك .

والمحور العام الذى تدور حوله هذه المقدمات هو نفسه المحور العام الذى تدور حوله كل مقدمات الشعر الجاهلى .. المرأة ، أو « حواء الخالدة » التى فرضت نفسها على كل مطالع هذا الشعر . ولكنها هنا — فى مقدمات الفروسية — ليست حواء المحبوبة التى رأيناها فى المقدمات الأخرى فتنة الشعراء ، يتغنون بها ، ويتعذبون فى حبها ، ويبكون لفراقها ، ويلوبون صبابة خلفها ، ويقفون مطيهم فى أطلال ديارها ، وإنما هى حواء المحبة الحريصة على صاحبها الفارس المغامر المخاطر المتلاف ، التى تخاف عليه من

عواقب مغامراته ومخاطراته ، وتخشى عليه من مغبة إسرافه وإتلافه ، فهى لذلك تدعوه دائماً إلى المحافظة على حياته وماله ، وتتمنى عليه أن يبقى عليها وعليه ، إن لم يكن من أجله هو فمن أجلها هى .. هى التى تحتاج إليه وإلى حمايته .

والصورة العامة لهذه المقدمات صورة سيدة محبة لصاحبها ، حريصة عليه متمسكة به ، تتمثل فيها كل صفات الأنوثة المحبوبة من رقة ووداعة ، وخوف وحذر ، وضعف وإشفاق ، وحنان ومودة ، تُسلَّط عليها الأضواء فوق مسرح التجربة أمام صاحبها الفارس الجرئ المستهين بحياته وماله من أجل فكرته التى يؤمن بها ويعمل لها ، الذى تتمثل فيه كل صفات الرجولة من جرأة وإقدام ، ورفض للتردد ، وبُعد عن التخاذل ، واعتداد بالنفس ، وإيمان بالمبدأ ، واستهانة بالمخاطر . وهى تقف أمامه مشفقة عليه ، حريصة على حياته ، تحاول جاهدة بكل ما تملك من وسائل أن تصرفه عن غايته المحفوفة بالأخطار ، وأن تحول بينه وبين الاندفاع فى طريقها ، وأن ترده إلى جوارها ليواصلا معا سيرهما فى طريق الحياة الهادئ الناعم المذلل ، ولكنه يرفض نصيحتها فى رفق وأدب وتقدير لموقفها النبيل منه ، ويقابل جزعها وإشفاقها بابتسامة الواثق بنفسه ، المعتد بشخصيته ، فى محاولة قوية لإقناعها بسداد رأيه ، وسلامة مذهبه فى الحياة . ودائماً ينتهى الموقف بانطلاق الفارس فى الطريق الذى اعتزم الانطلاق فيه ، مخلفا وراءه صاحبته المشفقة عليه ، الجزعة لفراقه ، القلقة من أجله ، التى تحمل له فى أعماقها كل مشاعر الحب والتقدير والإعجاب .

ومن الطبيعى أن تظهر هذه الصورة من المقدمات فى قصائد الشعراء الفرسان ، لارتباطها بحياتهم العملية من ناحية ، ولأنها تتيح لهم المجال لإظهار فروسيتهم والإعلان عنها وإبرازها فى أقوى أوضاعها أمام ضعف الأنوثة

الفطرى ، من ناحية أخرى . وربما لم تنتشر هذه المقدمات فى شعر شاعر جاهلى مثلما انتشرت عند شاعرين من أبرز فرسان هذا العصر ، وهما عروة بن الورد وحاتم الطائى اللذان يمثلان الفروسية الجاهلية فى كلا مظهريها الحسى والمعنوى ، واللذان يرسمان فى حياتهما وشعرهما صورة قوية للمثالية الرفيعة الكريمة التى يمتاز بها الفارس العربى القديم . فى كثير من قصائدهما نرى هذه الصورة من المقدمات التى تعد انعكاسا صادقاً لأسلوبهما فى الحياة ، على نحو ما نرى فى هذه الأبيات الجميلة التى يخاطب بها حاتم زوجته «ماوية» التى تلومه على كرمه وإسرافه :

أماوىَّ قد طال التجنُّب والهجرُ   وقد عَذَرَتْنى فى طِلابكمُ العذرُ

أماوىّ إن المال غادٍ ورائـح   ويبقى من المال الأحاديثُ والذكر

أماوىّ إنى لا أقـول لسائـل   إذا جاءيوما : حَلَّ فى مالنا نَزْرُ

أماوىّ ما يُغْنِى الثراء عن الفتى   إذاحَشْرَجَتْ نفسٌ وضاق بهاالصدر

أماوى إنْ يصبحْ صداى بقفـرة   من الأرض لا ماءٌ لدىَّ ولا خمر

تَرَىْ أنَّ ما أنفقتُ لم يك ضرنى   وأن يدى مما بَخِلتُ به صِفر(١)

فهو هنا يستغل أيضاً فكرة المصير المحتوم الذى لا مفر منه فى محاولته إقناع صاحبته بمذهبه فى الحياة الذى يعمل له ، ومبدئه الذى يؤمن به . وهى فكرة يستغلها أيضاً عروة بن الورد فى محاولة إقناع صاحبته بضرورة المغامرة والمخاطرة فى الحياة ، من أجل اكتساب المحامد والذكرى الطيبة بعد الموت ، فى هذه الأبيات القوية التى يوجهها إلى زوجته أيضاً :

---

(١) ديوان حاتم ٢١٠ ، ٢١١ (تحقيق الدكتور عادل سليمان جمال — القاهرة) .

أقلّى علىّ اللوم يا ابنةَ مُنْـــذِرٍ ونامى فإن لم تشتهى النوم فاسهرى

ذرينى ونفسى أمَّ حسانَ إننــى بها قبل أنْ لا أملك البيعَ مشترى

أحاديثَ تبقى ، والفتى غير خالد إذا هو أمسى هامةً فوق صَيِّــرِ

تُجاوِب أحجارَ الكِناس وتشتكى إلى كل معروف تراه ومُنْكَــرِ

ذرينى أُطَوِّفْ فى البلاد لعلــنى أُخليكِ أو أُغنيك عن سوء مَحْضَرِ

فإن فاز سهم للمنيــة لم أكــن جزوعا ، وهل عن ذاك من متأخَّرْ

وإن فاز سهمى كَفَّكُم عن مقاعدٍ لكم خلف أدبار البيوت ومنظر(١)

فهو يطلب إليها أن تخفف من لومها له على مخاطرته بحياته ، وأن تنام إن شاءت ملء جفنيها ، فإن وراءها فارساً يعمل على سعادتها ، ولا يألو جهداً فى توفير أسباب الحياة لها ، وحسبها أن تقف وراءه تشجعه وتدفعه إلى تحقيق ما يسعى إليه ، ولتتركه ونفسه ليشترى بها المجد الخالد والأحاديث الباقية ، قبل أن تفلت منه الفرصة ، فإذا هو عاجز عن البيع والشراء : بيع النفس وشراء الأحاديث . وما الذى يخشاه ؟ وما الذى تخشاه عليه ؟ إنها مغامرة إن فاز سهمه فيها تغير وضعه الاجتماعى ووضعها معه ، وإن فاز سهم الموت فإنه المصير المحتوم الذى لا يملك الإنسان تأخير ساعته إذا حلت .

(٤)

إلى جانب هذه الصور المتعددة من مقدمات الشعر الجاهلى ، كانت هناك صورة أخرى تطالعنا فى طائفة من قصائد هذا الشعر ، وهى مقدمات

(١) ديوان عروة ٦٣ — ٦٧ (الجزائر ١٩٢٦) الصير : القبر : والكناس : المخبأ الذى تستتر فيه الظباء ، ويريد به هنا القبر أيضاً .

الشيب والشباب . وهي صورة تبدو — في ظاهرها — كأنها لاتصدر عن الدوافع التي صدرت عنها الصور السابقة ، ولاتدور في الدائرة العامة التي دارت فيها ، ولكنها — في حقيقة أمرها — تصدر عن نفس الدوافع ، وتدور في نفس الدائرة ، لأنها — من حيث دوافعها — تعبير عن الحنين إلى الماضي الجميل الذي ذهب إلى غير رجعة ، وتشبث بذكرياته التي طوتها السنين إلى الأبد ، ولأنها — من حيث موضوعها — حديث عن هذا الماضي وهذه الذكريات وما ينطوي وتنطوي عليه من متع عاش لها الشاعر في شبابه . فهي لذلك وثيقة الصلة بما سبق أن لاحظناه من ارتباط المقدمات الجاهلية بمشكلة الفراغ ووسائل حلها .

وفي رأي الرواة القدماء أن أول من بكى شبابه ، وتحسر على ذهابه ، عمرو بن قميئة(١) الشاعر القديم ابن أخي المرقّش الأكبر ، وخال المرقش الأصغر ، وجد طرفة لأمه . ولكننا — كما قلنا من قبل (٢) — نرفض الأخذ بأمثال هذه الأوليات أو حتى الاطمئنان إليها ، وإن لم يمنعنا هذا من القول بأن ابن قميئة كان من أوائل الشعراء الذين بكوا الشباب وتحسروا على ذهابه ، فهو شاعر جاهلي قديم يقولون أنه كان معاصراً لحجر أبي امرئ القيس أيام إمارته على بني أسد ، وأنه كان رفيق ابنه امرئ القيس في رحلته إلى قيصر الروم — فيما يزعم الرواة (٣) .

ومع عمرو بن قميئة يقف سلامة بن جندل شاعراً من أولئك الشعراء القدماء الذين بكوا الشباب وتحسروا على ذهابه في مقدمات قصائدهم ، وهو

---

(١) المرزباني : معجم الشعراء ٢٠١ (القاهرة ١٣٥٤ هـ) .

(٢) انظر الدراسة الرابعة من هذه الدراسات : ص ١١٣

(٣) انظر ابن قتيبة : الشعر والشعراء ٢٢٢ (ليدن)

شاعر فارس قديم مشهور بوصف الخيل (١) . وتعد مقدمة قصيدته البائية التي رواها له المفضل الضبي (٢) ، والتي يذكر ابن قتيبة (٣) أنها أجود شعره ، من أروع الأمثلة لهذه الصورة من المقدمات . وهو يستهلها بتصوير حسرته على شبابه الذي ولى حثيثاً أمام زحف الشيب السريع ، والذي لم يعد في وسعه أن يدركه ليعيده إليه ، وليعيد معه ما كان يتيحه له في مجالات اللهو والجد من متع ولذات ، ومن سعي خلف المجد وكسب المكرمات :

أودَى الشباب حميداً ذو التعاجيبِ ... أودى وذلك شأوٌ غير مطلوبِ

ولّى حثيثاً وهذا الشيب يطلبه ... لو كان يدركه ركضُ اليعاقيبِ

أودى الشباب الذي مَجْدٌ عواقبه ... فيه نَلَذّ ، ولا لذاتِ للشيبِ

وللشبابِ إذا دامت بشاشته ... ودّ القلوب من البيض الرعابيبِ (٤)

وينطلق الشاعر من هذه البداية خلف ذكريات شبابه الضائع يستعيدها ويتغنى بها : ذكريات المجد والكرم والفروسية من ناحية ، وذكريات الحب والغزل واللهو من ناحية أخرى :

إنّا إذا غربت شمس أو ارتفعت ... وفي مباركها بُزْلٌ مصاعيبِ

قد يَسْعد الجار والضيف الغريب بنا ... والسائلون ، ونُغْلي مَيْسِرَ النِّيبِ

---

(١) انظر ابن قتيبة : الشعر والشعراء ١٤٧ (ليدن) .

(٢) القصيدة رقم ٢٢ من المفضليات .

(٣) الشعر والشعراء ١٤٧ (الطبعة السابقة) .

(٤) أودى : ذهب إلى غير رجعة . والشأو : السبق . واليعاقيب : نوع من الطيور ، والمعنى لو كان ركض اليعاقيب يدركه لطلبه . والرعابيب : النساء الحسان الجميلات .

وعندنا قينةٌ بيضاءُ ناعمةٌ مثل المهاة من الحُور الخراعيبِ
تُجرى السواك على غُرٍّ مفلَّجةٍ لم يَغْذُها دَنَسٌ تحت الجلابيبِ(١)

ويذكر بروكلمان (٢) أن سلامة — على الرغم من إجادته فى هذا الحديث — لم يترك صدى فيمن جاء بعده من الشعراء . وهى ملاحظة فى حاجة إلى شيء من المراجعة فهناك قصائد لشعراء متأخرين زمنيا عن سلامة تبدأ بهذه الصورة من مقدمات الشيب والشباب ، على نحو ما نرى فى مقدمة ربيعة بن مقروم لقصيدته العينية التى رواها له المفضل الضبى (٣) ، والتى يستهلها بقوله :

ألا صَرَمَتْ مودتك الرَّواعُ وجَدَّ البين منها والوداعُ

وأيضاً مقدمة مزرِّد بن ضرار لقصيدته اللامية التى يرويها المفضل أيضاً (٤) ، والتى ينسبها بعض الرواة لأخيه جَزْء (٥) ، والتى مطلعها :

صحا القلب عن سلمى وملَّ العواذلُ وما كاد لأْيًا حبُّ سلمى يزايلُ

وربيعة ومزرد وجزء كلهم من الشعراء الذين ظهروا فى أواخر العصر الجاهلى ، وقد أدركوا جميعاً الإسلام وأسلموا (٦) . ولكن هاتين القصيدتين

(١) المصاعيب : فحول الإبل . والنيب : النوق المسنة . والخراعيب : الحسان الفتيات ، والغر : الأسنان البيض . ولم يغذها : لم يلطخها ، يريد إنها حقيقة .

(٢) تاريخ الأدب العربى ، الترجمة العربية ، ١/٩٥ (القاهرة ١٩٥٩) .

(٣) القصيدة رقم ٣٩ من المفضليات .

(٤) القصيدة رقم ١٧ من المفضليات .

(٥) انظر شرح ابن الأنبارى على المفضليات فى الموضع السابق .

(٦) انظر ابن قتيبة : الشعر والشعراء ١٦٧ ، ١٧٩ ، ١٨٠ (ليدن ١٩٠٢) .

— كما يبدو من جوهما الموضوعي وصياغتها الأسلوبية — نتاج جاهلي بدون شك .

***

هذه أهم الاتجاهات التي اتجهت إليها مقدمات القصائد الجاهلية . ومن الطبيعي أن تكون هناك اتجاهات أخرى أقل ظهوراً في هذه القصائد ، على نحو ما نرى في مقدمات الطيف التي تتحدث عن طيف الحبيبة الذي يخترق أستار الظلام ويسرى في ظلمات الليل ، ليزور الشاعر في أحلامه ، فيؤرقه ويعيده إلى ذكريات ماضيه ، ويثير في نفسه مشاعر الشوق والحنين الكامنة في أعماقه ، ويجسم إحساسه بالبعد والحرمان . وهي مقدمات نراها في طائفة من قصائد الشعر الجاهلي كقصيدة بشامة بن الغدير خال زهير بن أبي سلمى التي مطلعها :

هجرتْ أمامةُ هجرا طويلا   وحمَّلك النأيُ عبئا ثقيلا (١)

وقصيدة تأبط شراً الشاعر الصعلوك التي أولها :

يا عيدُ مالكَ من شوقٍ وإيراقِ   ومرِّ طيفٍ على الأهوال طرّاقِ(٢)

وقصيدة عمرو بن الأهتم ، وهو من شعراء أواخر العصر الجاهلي الذين أدركوا الإسلام ، التي يستهلها بقوله :

ألا طرقتْ أسماءُ وهي طَروقُ   وبانت ، على أن الخيال يَشُوقُ(٣)

---

(١) القصيدة رقم ١٠ من المفضليات .

(٢) القصيدة الأولى من المفضليات .

(٣) القصيدة رقم ٢٢ من المفضليات .

ومن الطبيعي أيضاً أن هذه الاتجاهات لم تكن تأخذ عند كل الشعراء صوراً ثابتة ، وإنما كانت تختلف من شاعر لشاعر في التفاصيل والجزئيات أو في اختيار الزوايا والأوضاع ، أو في استخدام الألوان والأصباغ . وهو اختلاف لابد منه في الأعمال الفنية ، وإلا فقدت هذه الأعمال أهم عنصر فيها عنصر التعبير عن الشخصية . ولكن الأمر الذي لاشك فيه أن هذه الاتجاهات المتعددة ترجع جميعاً إلى دوافع مشتركة موحدة تتصل بما قررناه من قبل من أن مقدمة القصيدة الجاهلية في أي صورة من صورها ليست — في حقيقة أمرها — سوى محاولة لإثبات وجود الشاعر الجاهلي أمام مشكلة الفراغ في حياته ، وهي مشكلة وجد حلها في تلك المتع التي لم يجد مكاناً للتعبير عنها في زحمة الالتزامات القبلية إلا في مقدمات قصائده ، سواء أكان هذا التعبير تشبثاً بها أم تشبثاً بذكرياتها البعيدة .

***

الشعر الجاهلى

بين القبلية والفــردية

(١)

لم يكن الشعراء فى العصر الجاهلى إلا أفراداً من ذلك المجموع الذى كان يؤمن بالعصبية القبلية إيماناً جعل منها الأساس الذى يقوم عليه المجتمع الجاهلى، ومحوراً تدور حوله أوضاعه وتقاليده ونظمه الاجتماعية ، عليهم أن يؤمنوا بقبائلهم ، وأن يقفوا عليها فنهم ، فهم دائماً « مجندون تحت السلاح » ، عليهم أن يؤدوا « ضريبة » القبيلة إشادة بمحامدها ، وتنويهاً بمفاخرها ، وإذاعة لأمجادها ، ثم حطا من شأن أعدائها ، وهجاء لهم ، وإعلاناً لمخازيهم فى المحافل وبين القبائل .

ومن هنا كانت منزلة الشاعر الجاهلى فى قبيلته منزلة رفيعة ، وأهميته لها أهمية كبيرة ، تصورها تلك الفرحة التى كانت تموج بها نفوس أبناء القبيلة إذا نبغ من بينهم شاعر ، فكانوا يتخذون من هذه المناسبة عيداً يحتفلون به ، تمد فيه الولائم ، وتقام حفلات الغناء والرقص والموسيقا ، ويهنئ أفراد القبيلة بعضهم بعضا ، وتفد عليهم وفود القبائل الأخرى تهنئهم ، أو — كما يقول ابن رشيق — « كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها ، وصنعت الأطعمة ، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر ، كما يصنعون فى الأعراس ، ويتباشر الرجال والولدان ، لأنه حماية لأعراضهم ، وذب عن أحسابهم ، وتخليد لمآثرهم ، وإشادة بذكرهم » (١) .

والواقع أن منزلة الشاعر فى قبيلته لم تكن تقل عن منزلة الفارس فيها ، فقد كان كلاهما ضرورياً لها ، فكلاهما « جندى » عامل فى « جيشها » يشارك فى الهجوم والدفاع ، « وجرح اللسان كجرح اليد » — كما يقول الشاعر

---

(١) العمدة ١/٤٩ (القاهرة ١٩٣٤)

القديم . ومن هنا لم يكن يعدل فرحة القبيلة بشاعرها إلا فرحتها « بغلام يولد أو فرس تنتج » — على حد عبارة ابن رشيق أيضاً (١) — لأنهما يكوّنان فارس القبيلة المنشود ، وبطلها المنتظر . ومن هنا أيضاً كان من أرفع ألقاب التمجيد ، وأسمى أوسمة الشرف التي يضفيها المجتمع الجاهلي على أحد أفراده ، أن ينعته بأنه « شاعر فارس » (٢) .

وكان من نتيجة هذا « العقد الاجتماعي » بين الشاعر وقبيلته أن قام بينهما « عقد فني » يفرض عليه ألا يتحدث عن نفسه . وإنما يتحدث عن قبيلته ، أو — بعبارة أخرى — يجعل من لسانه لسانا لقبيلته ، ومن شعره صحيفة لها . وفي مقابل هذا تمنحه القبيلة لقب « شاعرها » ، فتتحمس لشعره ، وتتعصب له ، وتحرص على حفظه وروايته وإذاعته في كل مقام ، بل لقد تصل فتنة القبيلة بشاعرها وشعره إلى درجة تصبح معها موضوعاً لسخرية القبائل وتهكمها ، كما عُيِّرت تغلب بفتنتها بشاعرها عمرو بن كلثوم ومعلقته المشهورة (٣) .

وكانت النتيجة الفنية لهذا « العقد الفني » أن أصبح الشاعر معبراً عن مشاعر قبيلته ورغباتها واتجاهاتها قبل أن يكون معبراً عن مشاعره ورغباته واتجاهاته الشخصية ، وأصبح ضمير الجماعة « نحن » أداة التعبير بدلا من ضمير الفرد « أنا » ، وأصبحت ألوانه التي يرسم بها لوحاته الفنية مشتقة من قبيلته لا من نفسه ، أو — بعبارة أخرى — صارت « صناديق أصباغه » مستعارة من قبيلته وليست صادرة عن نفسه ، ولم تعد « ريشته » التي يلون بها لوحاته ملكاً له ، ولكنها أصبحت ملكا لأفراد قبيلته جميعاً . فهو حين يفتخر يفتخر بقبيلته ، فيذكر امتيازها العنصري ، وشرف نسبها وحسبها ،

---

(١) العمدة : ١ / ٤٩ (القاهرة ١٩٣٤)

(٢) Tritton : The Ency. of Islam, art. shi'r

(٣) انظر الأغاني ١١ / ٥٤ (دار الكتب)

وأصالة ماضيها ، وكرم نجارها ، ويشيد بمكانتها بين القبائل ، وحرصها على اجتناب الذام ، وتمسكها بالمثل العليا التي يقدسها مجتمعه : المروءة والنجدة والشجاعة والكرم والفصاحة وما إلى ذلك . وهو في أثناء هذا كله ينسى نفسه ، ولا يفكر في أن يصدر عنها ، فكل همه أن تكون قبيلته ماثلة أمامه ، يصدر عنها ، ويشتق معانيه منها ، حتى إذا ما اقتضته مجالات القول وفنون التعبير أن يذكر نفسه ليفتخر بها ، فإنه يفتخر بها من حيث هو فرد من جماعة يعود عليها كل ما يذكره عن نفسه ، فهو لايذكر شيئاً ليعلن أنه منفرد به بين قومه ، وإنما ليعلن أنه صورة من جماعته أو مثل لها ، فالغاية هنا قبلية وإن تكن الوسيلة فردية .

وشاعر القبيلة يسير دائماً في ركابها ، ويشد نفسه وفنه إلى عجلتها ، ويربطها بأحداثها : يدافع عنها ويتحدث بلسانها عند الاحتكام والمنافرة ، ويحمسها للقتال إذا ما دعا داعي الحرب ، ويسجل انتصاراتها في شعره إذا انتصرت ، ويهون عليها الهزيمة ويهيئها لمعركة الثأر إذا انهزمت ، ويرثي قتلاها ويمجد أبطالها بعد القتال ، ويهجو أعداءها ويعيرهم الهزيمة إذا هزموا ، أو يتوعدهم ويهددهم إذا انتصروا . وهكذا ينتقل الشاعر مع قبيلته في مواكبها التاريخية مسجلا كل أحداثها ، تماماً كما يفعل المؤرخ ، حتى أصبح الشعر الجاهلي — بحق — ديوان العرب ، ومصدراً من مصادر تاريخهم . (١)

فإذا ما فرغت القبيلة إلى حياتها المسالمة الهادئة ، واستقرت بها منازلها وأحداثها أخذ الشاعر فيها يأخذ فيه سائر أفرادها ، فلها مع اللاهين ، أو تفرغ للحياة الجادة العاملة . ولكن الشيء الذي يسترعي النظر أنه — حتى حين يفرغ

---

(١) « وكان الشعر في الجاهلية ديوان علمهم ومنتهى حكمهم ، به يأخذون وإليه يصيرون » (ابن سلام : طبقات الشعراء ١٠ — ليدن)

لنفسه فى هذه الحياة الاجتماعية — لايكاد يفكر فى الفراغ لها فى فنه ، وإنما يظل مشدوداً إلى عجلة قبيلته ، فهو لايكاد يفرد قصيدة من شعره لتصوير عاطفة من عواطفه الشخصية ، أو نزعة من نزعاته الفردية ، ولكنه يذكر هذا — إذا ذكره — فى أثناء حديثه عن قبيلته ، فهو ينسب بحبائبه ، ويذكر أيامه معهن ، أو يقف على أطلال الديار ، أو يتتبع الظعائن الراحلة ، فى مستهل قصائده القبلية ، وهو يذكر لهوه بالنساء وشربه الخمر ومقامرته وصيده فى أثناء فخره بشجاعته فى الدفاع عن قبيلته . وهو يصف ناقته أو فرسه أو مايراه فى أثناء رحلاته من حيوان الصحراء ، أو آبار المياه فيها ، أو بعض مشاهدها الطبيعية ، فى أثناء الحديث عن قبيلته ، أو فى أثناء رثائه لأحد أفرادها . وهو إذا ذكر رأياً له فى الحياة أو الموت أو سجل حكمة أو تجربة من تجارب حياته ، ذكر ذلك عرضاً أو فى نهاية قصائده .

وهكذا نلاحظ أن شاعر القبيلة مشغول دائماً بقبيلته ، حريص دائماً على أن يجعل لها المكان الأول فى أعماله الفنية .

ولعل أقوى مثل لهذه النزعة القبلية فى الشعر الجاهلى معلقة عمرو بن كلثوم شاعر تغلب (١) ، فهو يبدؤها بمقدمة غزلية يتحدث فيها عن الخمر وتأثيرها فى شاربها وعن صاحبته التى تسقيه ، ولكنه لايطيل فيها ، بل يسرع بعيداً عن صاحبته وخمرها ليتحدث عن قومه ومفاخرهم حديثاً ينسى نفسه فيه نسياناً تاماً ، فيصفهم بالشجاعة ، ويتحدث عن أيامهم الغر الطوال ، ويذكر مجدهم التليد الذى ورثوه عن آبائهم الكرام ، وكيف دافعوا ويدافعون عنه . ثم ينتقل إلى الحديث بلسان قومه أيضاً عن عمرو بن هند ، وينكر عليه محاولته استعبادهم ، منوهاً فى أثناء ذلك بشجاعة قومه وشدة مراسهم ، ثم يمضى ليسجل لهم تمسكهم بالمثل العليا الجاهلية ، فهم أصبر الناس ، وأمنعهم ذماراً ،

---

(١) انظر المعلقة فى شرح القصائد العشر للتبريزى ٢١٥ — ٢٤٩ (ط المنيرية بالقاهرة ١٣٥٢ هـ) .

وأوفاهم بالعهد ، وهم الحاكمون المانعون القادرون الشجعان . ثم ينتقل بعد هذا إلى أعداء قومه ليحدثهم عن شجاعة قومه ومجدهم وكرم أصولهم . ثم يختم معلقته الطويلة الصاخبة بفخر قوى يجعل الدنيا ومن عليها ملكاً لهم ، ويجعل الجبابرة العتاة يخرون سجداً لصبيهم إذا بلغ الفطام ، ويجعل البر والبحر يضيقان برجالهم وسفنهم ، ثم يجعل نهاية المطاف ذلك البيت الضخم (١) الذى يفيض بروح الجاهلية وما فيها من التسابق إلى الطغيان والجبروت :

ألا لا يجهلنْ أحــد علينـا فنجهلَ فوقَ جهــل الجاهلينا

على هذا النحو عبر عمرو بن كلثوم عن هذه النزعة القبلية فى معلقته ، فكان — بحق — شاعر تغلب الناطق بلسانها ، المتحدث باسمها . وقد يكون من الطريف أن نلاحظ أن ضمير المتكلم المفرد لم يرد فى هذه المعلقة الطويلة التى تبلغ ستة وتسعين بيتاً (٢) إلا فى موضع واحد ، وهو قوله(٣) :

ورثتُ مهلهــــلا والخيرَ منه زهيرا نِعْمَ ذخرُ الـذاخـرينا

ثم يعود بعده مسرعاً إلى ضمير الجماعة ، كأنما يخشى أن يأخذ عليه قومه خيانة لذلك « العقد الفنى » بينه وبينهم . وما من شك فى أن « شاعر تغلب » العظيم لم يتخير لمعلقته تلك القافية التى تنتهى بالنون والألف الممدودة إلا ليهيئ لنفسه المجال الفسيح لاستخدام ضمير الجماعة « نا » الذى يتيح له متنفساً واسعاً لحديث الشخصية القبلية الذى نظم معلقته ليسجله فيها .

ولسنا ندعى أن الشعر الجاهلى قد خلا تماماً من تصوير شخصيات أصحابه أو أهمل جوانب حياتهم الخاصة ، ولكن الذى نقرره هو أن الشخصية

---

(١) هو ختامها فى رواية التبريزى ، ولكن ترتيبه فى روايات أخرى يتوسط القصيدة .

(٢) فى رواية التبريزى ، وهى فى بعض الروايات الأخرى تبلغ مائة بيت .

(٣) البيت ٥٤ ص ٢٣٨ .

القبلية فيه أقوى وأوضح من الشخصية الفردية ، وأن اهتمامه بتصوير جوانب الحياة القبلية أشد من اهتمامه بتصوير الجوانب الفردية فى حياة أصحابه ، وأن الغاية الأساسية منه إنما هى إرضاء النزعة القبلية قبل أن تكون إرضاء لأى نزعة أخرى .

ولهذا حرص شعراء القبائل هؤلاء ، أو — كما يصح أن نسميهم — « أصحاب المذهب القبلى فى الشعر العربى » على افتتاح قصائدهم بمقدمات غزلية أو غير غزلية ، يفرغون فيها لأنفسهم ، فيصورون بعض جوانب حياتهم الخاصة ، ويودعونها بعض الحديث عن شخصياتهم الفردية ، قبل أن تشغلهم القبائل عن أنفسهم وشخصياتهم . وأظن أننا بهذا نستطيع أن نفسر هذه المقدمات تفسيراً طبيعياً دون حاجة إلى تكلف فروض هى أبعد ما تكون عن طبيعة الفن . فليست المسألة — كما يقول بعض النقاد العرب القدماء — تهيئة السامعين لغرض القصيدة الأساسى . وليست ترويضاً للشاعر على القول حتى يصل إلى موضوع قصيدته وقد استقام له ، وهى ليست أيضاً مقدمات شكلية تقليدية يتكلفها الشاعر احتذاء للقدماء ليصل منها إلى موضوعه (١) . وإنما هى — فى طبيعتها الفنية — فرصة يخلقها الشاعر ليتحدث فيها عن نفسه حديثاً شخصياً قبل أن يتحدث عن قبيلته حديثه — أو بعبارة أدق — حديثها القبلى .

ولسنا ننكر — مع ذلك — أن المسألة أصبحت عند الشعراء المتأخرين تقليداً ، ولكن الذى ننكره هو أنها كانت عند المتقدمين تقليداً أو شكلا . ومن هنا نستطيع أن نقول إن أبا نواس — حين نادى برفض تلك المقدمات ، والاستعاضة عنها بمقدمات خمرية — قد تنكب طريق التجديد الصحيح : فليست المسألة استبدال مقدمة بمقدمة ، وإنما المسألة مسألة التخلص من هذه

---

(١) انظر على سبيل المثال محاولات ابن قتيبة لتفسير هذه المقدمات فى مقدمة « الشعر والشعراء » ١٤ وما بعدها (ليدن)

المقدمات أيا كان نوعها ، لأن فرصة فراغ الشاعر العباسي لنفسه وشخصيته أصبحت — بعد انقضاء عصر القبيلة — مواتية له ، بحيث يستطيع أن يصور نفسه ، ويتحدث عن جوانب حياته الشخصية في قصائد مستقلة .

ومهما يكن من أمر فإن المسألة التي لاشك فيها هي أن « أصحاب المذهب القبلي في الشعر العربي » قد فنيت شخصياتهم في شخصيات قبائلهم ، أو — على أقل تقدير — توارت خلفها ، وكانت لها المنزلة الثانية بعدها .

***

(٢)

وإلى جانب هذه الطائفة من «شعراء القبائل»، أو «أصحاب المذهب القبلي»، عرف المجتمع الأدبي الجاهلي طائفة أخرى من الشعراء لم تفن شخصياتهم الفنية في شخصيات قبائلهم، ولم يصدروا في فنهم عن الشخصية القبلية، وإنما كانوا يصدرون عن شخصياتهم الفردية، ولكن بدون تمرد على هذه الشخصية القبلية أو رفض لها، وهي طائفة الشعراء الذين كانوا يعيشون لفنهم الخالص أكثر مما يعيشون لقبائلهم، فيصدرون فيه عن أنفسهم دون أن يشدوها إلى عجلات قبائلهم، ويصورون فيه شخصياتهم الفردية غير مصطبغة بتلك الألوان القبلية التي نراها عند غيرهم من «شعراء القبائل»، وإن لم يدفعهم ذلك إلى اعتزال قبائلهم، أو التخلص من «العقد الفني» القائم بينهم وبينها.

لقد آمنت هذه الطائفة من الشعراء بأن الفن أولا للفن ثم بعد ذلك لخدمة مجتمعهم القبلي، وبأن شعرهم ملك لهم قبل كل شيء، وبأن «ريشتهم» التي يرسمون بها «لوحاتهم» خاصة بهم وحدهم، وبأن «العقد الفني» بينهم وبين قبائلهم يجب ألا يقف حائلا دون التعبير عن أنفسهم، أو تصوير مشاعرهم الذاتية التي تنطوي عليها أعماقهم، فللقبيلة حقها عليهم، ولكن لأنفسهم أيضاً حقها الذي لايحق لأحد أن ينازعهم فيه.

ومن هنا كان شعرهم تعبيراً عن نفوسهم وما يدور فيها، وتصويراً لشخصياتهم الفردية المستقلة وما يميزها من غيرها من الشخصيات، وهو — من هذه الناحية — أقرب إلى طبيعة الفن من شعر «شعراء القبائل»، وأقرب إلى أذواقنا منه، وأشد تأثيراً في نفوسنا، لأنه تعبير عن «الإنسانية» التي نشترك فيها مع أصحابه، وليس تعبيراً عن «القبلية» التي بعد ما بيننا وبينها بعداً يجعل التجاوب بيننا وبينها لا وجود له.

ولعل أشهر الأمثلة لهذه الطائفة من الشعراء الذين يصح أن نطلق عليهم «أصحاب المذهب الفردي في الشعر الجاهلي» شاعران : امرؤ القيس وطرفة ، وكلاهما تعد معلقته نموذجاً فنياً رائعاً لهذا المذهب .

وكلتا المعلقتين تعبير صادق عن الشخصية الفردية ، وتصوير دقيق لجوانب هذه الشخصية ، تظهر فيه مشرقة واضحة لا تحجبها ظلال القبلية الكثيفة التي نراها عند «شعراء القبائل» . وهما — إلى جانب ذلك — ترسمان صورتين فرديتين متميزتين لشخصيتين متكاملتين نستطيع أن نلمحها في وضوح تام من وراء أبياتها .

أما معلقة امرئ القيس (١) فإنها تمثل شخصية شاب أرستقراطي مترف تنحصر متعه في الحياة في شيئين : الحب من ناحية ، والصيد من ناحية أخرى . والحب يدفعه إلى المرأة الصديقة أكثر مما يدفعه إلى محبوبة يخلص لها ، ويفنى في حبها ، وأكبر همه في الحياة أن يكون محبوباً ، بل مدللا من المرأة . وليست معلقته في قسمها الأكبر سوى تصوير لهذا التدليل الذي مضى يسرد أقاصيصه في إعجاب بنفسه . وأما الصيد فقد دفعه إلى الإعجاب بجواده ، وسيلة هذه المتعة ، وإلى فتنته بالطبيعة التي يمارس هوايته هذه في أحضانها .

وامرؤ القيس في معلقته مقبل على الحياة إقبال المحب لها ، المطمئن إليها ، وهو يبدو فيها متفائلا شديد التفاؤل ، فلا قلق ولا شكوك ولا تشاؤم ، وأقصى ما يشكو منه أن تصد عنه إحدى صاحباته ، أو أن «تزمع صرمه» ، ولكن هذه الشكوى سرعان ما تختفي خلف حشد من الذكريات الممتعة ، أو «الأيام الصالحة» — كما يسميها ، فإذا صدت عنه فاطمة فهناك غيرها كثيرات ، هناك أم الحويرث وجارتها أم الرباب ، وهناك صاحبات دارة جلجل ، وهناك العذارى اللائي عقر لهن ناقته ، وهناك عنيزة ، وهناك

---

(١) التبريزي : شرح القصائد العشر ٢ — ٥٥ (المنيرية بالقاهرة ١٣٥٢ هـ)

غير عن ابتغاء من بيضة الخدر المنعة التي لايرام خباؤها ،والتي تمتع — مع ذلك — من لهو بها غير معجل ، إلى أولئك المتزوجات اللاتي كان يدعي أنهن يحببنه حتى ليشغلهن حبه عن صغارهن ذوي التمائم .

على هذا النحو تبدو شخصية امرىء القيس الفردية في معلقته ، وهي شخصية الشاب السعيد المحظوظ المدلل الذي لايشغله في حياته سوى صاحباته وأصحابه : صاحبات حبه ولهوه ، وأصحاب صيده وقنصه .

وأما معلقة طرفة (١) فإنها تمثل شخصية أخرى تختلف اختلافاً كبيراً عن شخصية امرئ القيس . إنها تمثل شخصية شاب قلق في حياته ، متشائم منها ، شاك فيها ، يدفعه قلقه وتشاؤمه وشكه إلى الإقبال على الحياة ليستمتع بها قبل أن يدركه أجله المحتوم الذي لايدري ما وراءه ، ولايعلم عنه شيئاً . إنه يقبل عليها لأنه غير مطمئن إليها ، ولأنه يعرف أنها فترة سيقضيها ثم تنقضي ، ولن يستطيع أحد أن « يخلده » أو أن « يدفع عنه منيته » . وهو لهذا يقبل عليها بل يبادرها بكل ما ملكت يداه . وأكبر ما يحرص عليه في حياته هذه القلقة ثلاث متع لولاهن لم يبال متى يحل يومه الذي لا مفر منه : الخمر التي يسبق العاذلات بشربها ، والنجدة السريعة إذا نادى المضاف « المهموم » ، ثم المرأة التي يستمتع بها ، « ويقصر بها يوم الدجن » . وإذا كانت الحياة فانية ، والموت لابد منه ، فليستمتع بحياته إلى أبعد حدود الاستمتاع ، فما بعد الموت — في رأيه — من متعة ، وبعد الموت سيتساوى الجميع : من أسرفوا على أنفسهم في الحياة ، ومن ضنوا بها عليها .

وطرفة — إلى جانب ذلك — ضيق الصدر بقبيلته وقرابته ، يشكو من ظلمهم له ، ومن فقره وعجزه عن مساواتهم في الغنى . ولكنه — مع ذلك — يملك ثروة ضخمة ، وكنزاً لا يفنى ، من الفتوة والمروءة ، وهو — لذلك — لايبالي عداوة أحد .

---

(١) التبريزي : المصدر السابق ٥٥ — ١٠١

على هذه الصورة تبدو شخصية طرفة فى معلقته ـ شخصية الفرد المعتز بفرديته إلى أبعد حدود الاعتزاز . وهى فردية كانت تدفعه أحياناً إلى القلق والتشاؤم والشك ، وأحياناً أخرى إلى الإقبال على الحياة ، والاستمتاع بها ، والإنفاق الذى يصل إلى درجة الإسراف فى سبيلها ، لأنه يريد — قبل كل شئ — أن «يروّى نفسه فيها » قبل أن يدركه الظمأ فى الغد المجهول الذى لا يعرف عنه شيئاً .

ومن هنا نستطيع أن ننظر إلى ما يذكره الرواة عن صعلكة امرئ القيس وطرفة فى ضوء جديد ، فلم تكن المسألة صعلكة بالمفهوم الدقيق لهذه الظاهرة ، ولكنها كانت إمعاناً فى « الفردية » والإحساس بها . وهى فردية كانت القبائل تنكرها ، وترى فيها إخلالا «بالعقد الاجتماعى » القائم بينها وبين أبنائها ـ والذى كان يفرض على شعرائها ذلك « العقد الفنى » الذى تحدثنا عنه .

●●●

(٣)

إلى جانب هاتين الطائفتين من أصحاب « المذهب القبلي » وأصحاب « المذهب الفردي » كانت هناك طائفتان أخريان من الشعراء عرفها المجتمع الجاهلي ، بالغت إحداهما في التمسك بالشخصية القبلية ، وبالغت الأخرى في الاعتداد بالشخصية الفردية .

أما الطائفة الأولى من هؤلاء الشعراء فقد وقفوا من قبائلهم موقفاً غريباً ، هو موقف معارضة ، ولكنها معارضة لاتصدر عن كفر بمعنى القبلية أو تمرد عليها ، وإنما تصدر عن مبالغة في فهمها وتطرف في الإيمان بها ، ورغبة في الوصول بها إلى أقصى مراتب « الفناء القبلي » — إن أذن لنا أصحاب التصوف في استعارة هذا التعبير .

فهذه الطائفة من الشعراء لاتريد الخروج على النظام القبلي ، ولاتسعى إلى الثورة عليه ، ولا تهدف إلى إنكاره أو إهداره أو التحلل منه ، ولكنها تريد من قبائلها أن تبالغ في الحرص على « العقد الاجتماعي » القائم بينها وبينهم ولاتفرط فيه بحيث يكون ملزماً لها في كل الأحوال والظروف ، حتى لو تصرف الفرد تصرفاً منكراً لاتقره تقاليدها ولاتعترف به . إنها تريد أن تكون قبائلها رهن إشارتها وطوع أمرها ، يكفي أن يستنجدها الفرد — في أي ظرف من الظروف ، ومهما تكن مشكلته — فإذا هي تهب على بكرة أبيها لنصرته ونجدته ، لايسألونه برهانا على ما يقول أو دليلا عليه ، وإنما تكون إجابته « قرع الظنابيب » ، كما يقول الشاعر القديم (١) :

---

(١) كنا إذا ما أتانا صارخ فــــزع كان الصراخ له قرع الظنابيـــــب
(سلامة بن جندل : المفضلية رقم ٢٢) والظنابيب : عظام السيقان .

وتحتفظ «حماسة أبى تمام» فى صدرها بقطعة لشاعر من هذه الطائفة تعد من أقوى ما وصل إلينا من شعرها، لأنها تعبر أصدق تعبير عما كان يملأ نفوس هؤلاء المتطرفين من إحساس بالعصبية القبلية، ومغالاة فى فهمها مغالاة كانت تعكر عليهم صفو حياتهم الاجتماعية فى قبائلهم، وتفسد عليهم «التوافق الاجتماعى» المفروض أنه قائم بينهم وبينها، والذى لم يكن منه بد لتسير الأمور بين القبيلة وأبنائها سيرها الطبيعى، وليظل للمجتمع القبلى تماسكه ووحدته. وهى القطعة التى يرويها أبو تمام للشاعر قُرَيْط بن أُنَيْف أحد بنى العنبر (١)، وهو يصور فيها ضيقه بقبيلته التى تخلت عنه فى أزمة من الأزمات التى كانت تعرض كثيراً لأفراد المجتمع القبلى، وتثير المشكلات بين القبائل، فقد أغار بعض بنى شَيْبان على إبل له فنهبوها، فاستنجد قومه فلم ينجدوه، فلجأ إلى بنى مازن فأجابوه وأعادوا إليه إبله، فمضى يصب سخطه على قبيلته، ويتهكم بها تهكماً جاهلياً على حظ كبير من الطرافة:

لو كنتُ من مازنٍ لم تستبح إبلى   بنو اللَّقيطة من ذُهْلِ بن شيبانا

إذن لقام بنصرى معشر خُشُنٌ   عند الحفيظة إن ذو لُوثةٍ لانا

قوم إذا الشر أبدى ناجذَيْه لهم   طاروا إليه زَرافاتٍ ووُحْدانا

لا يسألون أخاهم حين يَنْدُبهم   فى النائبات على ما قال برهانا

لكنّ قومى وإن كانوا ذوى عَدَد   ليسوا من الشر فى شىء وإن هانا

يجزون من ظلم أهلِ الظلم مغفرةً   ومن إساءة أهلِ السوء إحسانا

كأنّ ربك لم يخلق لخشيته   سواهُمُ فى جميع الناس إنسانا

فليت لى بهمُ قوما إذا ركبوا   شنّوا الإغارة فرسانا وركبانا

---

(١) ديوان الحماسة ١/١٣–١٥ (القاهرة ١٣٣٥). ومن الحق أن الشاعر ليس من شعراء العصر الجاهلى ولكنه يصدر عن روح جاهلية واضحة.

إنه يعقد موازنة بين مازن التي انتصرت له ، وقبيلته التي تخاذلت عن نصرته ، ويرسم في طرفي الموازنة صورتين تؤلفان معا صورة العصبية القبلية كما يريدها هو : عصبية لاتخاذل فيها ولاتهاون ولا محاباة ولا مراجعة (١) . أما مازن الذين نصروه فهم قوم يفهمون معنى هذه العصبية كما يفهمها هو : إنهم معشر خشن لايلينون ولا يضعفون أمام الشر إذا كشر لهم عن أنيابه ، بل يطيرون إليه جماعات وفرادى ، وأهم من هذا عنده أنهم إذا استنجدهم أحد في أزمة من أزماته لم يسألوه برهاناً ، ولم يطلبوا منه دليلا ، وهذه هي مرتبة « الفناء القبلي » التي كان يطمع في أن تصل إليها قبيلته . وأما قومه فهم — على كثرتهم — « طيبون » ، ليست عندهم نزعة من الشر الذي يراه قوام الحياة القبلية (٢) ، « مسالمون » يجزون من يظلمهم مغفرة ، ويقابلون إساءة من يسيء لهم بالإحسان ، كأن الله لم يخلق أحداً يخافه سواهم . ثم يختم هذه الصورة الساخرة بأمنية غريبة ، إنه يتمنى أن يبدله الله بقومه الطيبين قوماً أشراراً يفهمون العصبية القبلية كما يفهمها هو على هذا النحو من المبالغة والتطرف والجاهلية . ومعنى هذا أن هذا الشاعر الذي يعد مثلا قوياً لهذه الطائفة المتطرفة من الشعراء يريد لقبيلته أن تكون قبيلة شريرة لاتعرف معنى المسالمة أو التسامح ، أو قبيلة ظالمة لاتخاف الله في سبيل تنفيذ ذلك « العقد الاجتماعي » القائم بينها وبين أبنائها .

---

(١) إذا استنجدوا لم يسألوا من دعاهم لأيـــــة حرب أم بأي مكان
(وهذا بن نميل المازني في المصدر السابق ١ / ٤١ – ٤٢)

(٢) وفي الشر نجاة حين لا ينجيك إحسان
(الفند الزماني في المصدر نفسه ١ / ١٤) :
« ومن لا يظلم الناس يظلم » (زهير في معلقته) .
« فنجهل فوق جهل الجاهلينا » (عمرو بن كلثوم في معلقته) . »

(٤)

وأما الطائفة الأخرى التي بالغت في فهم الشخصية الفردية فهي طائفة «الشعراء الصعاليك» ، وهم أولئك المتمردون على النظام القبلي ، الكافرون بالعصبية القبلية ، المؤمنون بعصبية أخرى شعارها «الغزو والإغارة للسلب والنهب» .

والصعاليك جماعات من فقراء القبائل الأقوياء ضاقت بهم سبل العيش في ظلال قبائلهم لاختلال الأوضاع الاقتصادية بها ، فانطلقوا إلى الصحراء الفسيحة يشقون طريقهم في الحياة بقوتهم ، ينهبون ويسلبون ، ويقطعون الطريق على القوافل التجارية التي كانت تسيل بها شعاب الصحراء ، ويغيرون على الأغنياء المترفين ، وخاصة البخلاء ، ولايتورعون عن قتل من يعترض طريقهم أو يقف في وجههم . وانضمت إليهم جماعات من خلعاء القبائل وشذاذها الذين تبرأت منهم قبائلهم ، وطردتهم من حماها ، ورفعت عنهم حمايتها . وسحبت منهم «الجنسية القبلية» ، وجماعات أخرى من الأغربة السود أولاد الإماء الذين سرى إليهم السواد من أمهاتهم فتنكر لهم آباؤهم ، وأعرض عنهم مجتمعهم ، واتخذ منهم خدماً وعبيداً يقومون على خدمة السادة أو خدمة إبلهم . وكانت نتيجة هذا أن فقد هؤلاء الصعاليك توافقهم الاجتماعي ، وتبعاً لذلك فقدوا إحساسهم بالعصبية القبلية .

وأساس حركة الصعاليك اعتداد بالشخصية الفردية ، بل مبالغة في هذا الاعتداد ، واعتزاز بقدرة الفرد على الوقوف في وجه المجموع ، بل تطرف في هذا الاعتزاز ، وتحلل من الشخصية القبلية ، بل إمعان في هذا التحلل يصل إلى درجة التحدي والتمرد والثورة .

ومن الطبيعي — مادامت الصلة بين الشعراء الصعاليك وقبائلهم قد انقطعت اجتماعياً — أن تنقطع فنياً أيضاً ، وأن يصبح ذلك « العقد الفني » الذي رأيناه بين شعراء القبائل وقبائلهم لا موضع له ، ولايصبح الشاعر الصعلوك لسان عشيرته لأن عشيرته لم يعد لها وجود في نفسه ، ولايصبح شعره صحيفة لها لأن ما بينه وبينها قد انقطع ، وإنما يصبح شعره لسان شخصيته الفردية ، وصحيفة أحواله الخاصة التي لايشاركه فيها غيره .

ومن هنا نلاحظ أن ضمير الجماعة « نحن » الذي رأيناه أداة التعبير عند شعراء القبائل لم يعد أداة التعبير عند الشعراء الصعاليك ، وإنما أداة التعبير عندهم ضمير الفرد « أنا » ، كما نلاحظ أن مادة شعرهم ليست مشتقة من شخصيات قبائلهم ، ولكنها مشتقة من شخصياتهم الفردية وما تفيض به من ثورة على المجتمع القبلي وتمرد عليه وتحد له .

ولكن يبدو أننا يجب أن نقيد هذا الكلام قليلا ، فشخصية الشاعر الصعلوك شخصية يشاركه فيها أفراد جماعته من الصعاليك ، لأنهم جميعاً يؤمنون بمذهب واحد أو يدينون بعصبية مذهبية واحدة ، يشقون طريقهم في الحياة على أساسها ؛ ولهذا نلاحظ أن شخصية الشاعر الصعلوك — إلى جانب فرديتها — فيها جانب « جماعي » . ولسنا نعني بالجماعية فناء الشاعر الصعلوك في جماعته فناء يشبه فناء الشاعر القبلي في قبيلته ، وإنما نعني بها ذلك التشابه أو الاشتراك بين أفراد جماعة الصعاليك في المقومات الشخصية . وقد ترتب على ذلك ظهور ضمير الجماعة « نحن » من حين إلى حين في شعرهم ، ولكنه ليس ضمير الجماعة الذي نراه عند شعراء القبائل ، لأن « نحن » هنا تعبير عن الشخصية الجماعية المستقلة عن القبيلة ، المتمردة عليها ، ولكنها هناك تعبير عن الشخصية القبلية الملائمة مع القبيلة ، المتوافقة مع مجتمعها .

ومعنى هذا أن شعر الصعاليك تتنازعه نزعتان : نزعة فردية ممعنة في إحساسها بالفردية ، ونزعة جماعية ممعنة في إحساسها بالجماعة ، ولكنها الجماعة

الثائرة على الشخصية القبلية المتمردة عليها - وكلتا الظاهرتين تعبر تعبيراً قوياً عن فقدان «التوافق الاجتماعي» بين أصحابها ومجتمعهم القبلي . والشعراء الصعاليك - في كلتا الحالتين - لاسيطرة للقبيلة عليهم ، ولا ظل للشخصية القبلية في شعرهم ، فكما تحللوا من هذه الشخصية في حياتهم الاجتماعية تحللوا منها أيضاً في حياتهم الفنية وأصبحوا شخصيات فنية «شاذة» في الشعر الجاهلي كما كانوا شخصيات اجتماعية «شاذة» في المجتمع الجاهلي . وهذا الشذوذ هو العامل المشترك بين شخصياتهم الفردية وشخصياتهم الجماعية . وهو الذي جعلهم يظهرون في مجتمعهم القبلي شخصيات فردية متميزة في سلوكها الصراعي وأساليبها الفوضوية ، وهو أيضاً الذي جعلهم يظهرون في مجتمعهم الأدبي أصحاب مذهب فني متميز في موضوعاته وأساليبه واتجاهاته ، جعل شعرهم يبدو صورة جديدة وطريفة في الشعر الجاهلي ، بل في الشعر العربي كله على امتداد عصوره واختلاف بيئاته .

***

نحو نظرية جديدة

تقسيم جديد للعصر الجاهلي

(١)

منذ أن وضع حسن توفيق العدل (١٨٦٢–١٩٠٤) أول كتاب فى تاريخ الأدب العربى عرفته المكتبة العربية « تاريخ آداب اللغة العربية » متأثراً بمناهج الباحثين الألمان فى أثناء عمله بالمدرسة الشرقية فى برلين ، وقسم فيه تاريخ هذا الأدب – لأول مرة – إلى خمسة عصور أطلق عليها : عصر الجاهلية ، وعصر ابتداء الإسلام ، وعصر الدولة الأموية ، وعصر الدولة العباسية والأندلس ، وعصر الدول المتابعة إلى العصر الحديث ، وهذا التقسيم الخماسى يفرض نفسه على الباحثين فى الأدب العربى ، لا يكادون يخرجون عنه إلا قليلا ، ولا يكادون يختلفون معه إلا فى بعض تفريعات جانبية لا تغير من الصورة العامة له ، وكأنما أصبح هذا التقسيم الذى يقوم على أساس الربط بين حركة الأدب وحركة التاريخ هو الصورة النهائية لتاريخ الأدب العربى على امتداد حياته الطويلة منذ أن بدأ رحلته من أعماق الجزيرة العربية فى العصر الجاهلى حتى وصل إلى العصر الحديث على امتداد العالم العربى كله .

وعلى أساس هذا التقسيم ، وأخذاً بنظرية الربط بين حركة الأدب وحركة التاريخ ، ظل العصر الجاهلى وحدة تاريخية واحدة جعلت الباحثين فى هذا العصر يختلفون حول الأسس التى يقوم عليها منهج دراسته ، فنهم من وزعه مجموعات وطوائف من الشعراء ، ومنهم من وزعه موضوعات وأغراضاً ، ومنهم من حاول توزيعه على القبائل ، ومنهم من حاول توزيعه على البيئات .

وكما اختلف الباحثون المحدثون فى دراسة هذا العصر ، اختلف الرواة

القدماء فى تصنيف ما تجمع لديهم من نصوصه الشعرية . فمنذ عصر التدوين فى القرن الثانى الهجرى اختلفت مناهج الرواة فى تصنيف شعرائه وشعره، فظهرت مجموعات متعددة اختلفت مناهج أصحابها فى اختيارهم وتصنيفاتهم : جمع حماد الراوية المعلقات على أنها تمثل أجود ما فى شعر هذا العصر ، وجمع المفضل الضبى مفضلياته على أساس انتخابى يعتمد على الذوق الشخصى ، وكذلك فعل الأصمعى فى أصمعياته التى تعد امتداداً للمفضليات لا تكاد تختلف عنها إلا بمقدار ما يختلف ذوق الراويتين ، وعكف أبو عمرو الشيبانى على الشعر الجاهلى يصنفه تصنيفاً قبلياً ، وصنع على هذا الأساس مجموعة كبيرة من دواوين القبائل ، وصنف أبو زيد القرشى فى « الجمهرة » طائفة مختارة من قصائد هذا العصر على أساس فنى حاول أن يكون محدداً ، ولكن مقاييسه الفنية التى أقامه عليها كانت — مع ذلك — غامضة غير واضحة .

وعلى الجانب الآخر — جانب النقاد — قسم ابن سلام شعراءه على أساسين : أساس فنى وأساس بيئى ، فقسمهم — من ناحية — إلى شعراء بادية وشعراء قرى ، وقسمهم — من ناحية أخرى — إلى طبقات على أساس مستوياتهم الفنية ودرجاتهم على امتداد سلم الفحولة الفنية . وجاء ابن قتيبة فحاول فى « الشعر والشعراء » أن يتخذ فى توزيعهم أساساً زمنياً ، فبدأ بالجاهليين ثم الإسلاميين ثم المحدثين ، ولكن هذا الأساس الزمنى اهتز بين يديه فى مواضع كثيرة . ثم جاء أبو الفرج الأصفهانى فصنف كتابه « الأغانى » على أساس الأصوات المائة المختارة ، ولكنه لم يكد يفرغ منها ومن شعرائها حتى انطلق فى عملية جمع عشوائية لا نستطيع أن نتبين معها أى أساس قامت عليه . ووراء هؤلاء محاولات كثيرة متعددة الرؤية والمنهج .

ومنذ سنين وأنا أفكر فى هذا العصر كيف نستطيع تصنيف شعرائه على أساس منهجى دقيق تتضح من خلاله الصورة الصحيحة لحركة الشعر فى هذا العصر على امتداد الطريق الفنى الذى سلكه منذ أن بدأ رحلته مع حرب

البسوس إلى أن ظهر الإسلام . وتراءى لى أن خير تصنيف لشعراء هذا العصر توزيعهم على أساس قبلى ، وأسفت لضياع الجهود الرائدة التى قام بها أبو عمرو الشيبانى ورفاقه من الرواة القدماء الذين جمعوا دواوين القبائل ، وتمنيت لو أتيحت الفرصة لجمع هذه الدواوين مرة أخرى . وفى ظل هذه الأمنية بدأت محاولتى مع أبنائى من طلاب الدراسات العليا بالكلية لإعادة جمع هذه الدواوين التى ضاعت من بين ما ضاع من مصادر تراثنا الأدبى . ونهضت طائفة منهم بجمع طائفة من هذه الدواوين ، وما زالت طائفة أخرى تواصل السير على الطريق لعلنا نصل يوماً إلى تحقيق هذه الأمنية . ولكن الطريق طويل ، والجهد شاق ، والشعر متناثر فى شتى مصادر المكتبة العربية ، وما زال أمامنا شوط بعيد لنتهى من هذا العمل الكبير الذى سيغير — ولا شك — من الصورة التى استقرت فى أذهاننا عن حياة الشعر فى هذا العصر .

وإلى أن يتحقق الأمل ، ويتم هذا العمل الكبير ، انتهيت إلى تصنيف جديد لشعراء هذا العصر ينقسم معه إلى ثلاثة عصور أدبية متميزة نستطيع من خلالها أن نتابع حركة الشعر وتطوره الفنى فيه . وهو ما أقدمه فى هذه المحاولة .

ويقوم هذا التصنيف الجديد على أساس نظرية انتهيت إليها واقتنعت بها ، وهى أن الحروب الثلاث الكبرى التى شهدها العصر الجاهلى : حرب البسوس ، وحرب داحس والغبراء ، ويوم ذى قار ، والتى تمثل معالم بارزة فى تاريخ هذا العصر وحياته الاجتماعية ، تمثل أيضاً معالم بارزة فى تاريخه الأدبى وحياة الشعر فيه ، وأننا نستطيع أن نتخذ منها حدوداً لثلاثة عصور أدبية متميزة تطور الشعر الجاهلى فيها تطوراً فنياً ظهرت معه ثلاثة مذاهب فنية تمثل بوضوح هذا التطور . وهو تطور يمثله بوضوح الشعراء الكبار الذين استطاعوا بمواهبهم الفنية وعبقرياتهم الخلاقة أن يغيروا من مجرى الشعر الجاهلى فى تدفقه المتصل على امتداد عصره ، وأن يتجهوا به

إلى مسالك جديدة ، وأن يكون لهم دورهم الكبير فى مجتمعهم الأدبى بما تركوه من بصمات واضحة على حياة الشعر فيه .

وأنا أدرك منذ البداية أن هناك صعوبة أساسية تقف فى طريق تطبيق هذه النظرية ، وهى صعوبة تحديد تاريخ حياة شعراء هذا العصر تحديداً دقيقاً ، لأن الرواة القدماء لم يشغلوا بهذا الجانب من حياتهم ، أو لعلهم لم يجدوا بين أيديهم ما ييسر لهم ذلك ، فى مثل الظروف الحضارية التى عاش فيها هؤلاء الشعراء — وأيضاً هؤلاء الرواة — لم تكن هناك فكرة عن « شهادات الميلاد » أو « شهادات الوفاة » . ولكنى أعتقد أنه ليس من العسير أن نقترب من تحديد هذا التاريخ من خلال الأحداث التاريخية التى عاصرها الشعراء ، أو من خلال الإشارات الكثيرة التى تردد فى شعرهم لها أو لمن شاركوا فيها ، انطلاقاً من الحقيقة الثابتة التى يتفق عليها القدماء والمحدثون ، وهى أن الشعر الجاهلى ديوان العرب ، وهى عبارة تعنى أن هذا الشعر يعد وثيقة تاريخية دقيقة للتاريخ العربى السياسى والاجتماعى .

وهناك محاولات واجتهادات كثيرة قام بها الباحثون المحدثون وما يزالون يقومون بها فى هذا المجال ، انتهوا فيها إلى نتائج إن لم تكن يقينية فإنها — على كل حال — قريبة من الواقع . ومع ذلك فحسبنا من مثل هذه المحاولات تحديد عصر الشاعر بصفة عامة ، دون أن تكون بنا حاجة إلى تحديد السنين . وما علينا — بعد ذلك — أن يسقط منا فى الطريق بعض الشعراء المجهولين أو المغمورين الذين لم يؤثروا تأثيراً واضحاً فى حركة هذا الشعر وتطوره الفنى ، لأننا لا نصنع معجماً للشعراء الجاهليين ، ولكننا نقدم دراسة فنية للشعر الجاهلى نرصد فيها حياته ، ونتابع من خلالها حركته وتطوره .

(٢)

عاش العرب فى العصر الجاهلى حياة دامية حمراء ، قطّعت أرحامَها دماء القبائل التى سالت على سيوف أبنائها ورماحهم فى وقائع لا تكاد تنتهى حتى تبدأ ، لأن صيحات الثأر بعد كل معركة كانت ما تزال تلاحق أصحابها حتى يشتفوا من أعدائهم ، وكأنما كانت فكرة « الصَّدَى » أو « الهامة » التى تظل تصيح فوق قبور القتلى مطالبة بدمهم حتى يؤخذ بالثأر لهم لم تستقر فى أعماق الشعب العربى فى هذا العصر إلا تعبيراً أسطورياً أو لعله رمز دينى لهذه الشريعة المقدسة — شريعة الثأر — التى سيطرت على وجدان هذا الشعب فجعلت كل فرد فيه لا تهدأ نفسه حتى يرضى هذه الصيحة التى تتصاعد من أعماق قبور القتلى منادية بالثأر المقدس لأصحابها حتى تصعد أرواحهم الظامئة إلى الرِّىّ من دماء من انتزعوها من أجسادهم(١) .

وعاش العرب عصرهم الجاهلى — فى ظل هذه الشريعة — فى صراع لا يهدأ ولا ينتهى ، قاتلين ومقتولين ، واترين وموتورين ، طالبين للثأر ومطالَبين به ، وكأنما قسَّموا دهرهم — كما يقول شاعرهم دُرَيد بن الصِّمَّة — شطرين بين طلب الثأر والمطالبة به(٢) .

وتعددت نتيجة لذلك حروبهم وأيامهم تعدداً يصبح من العسير معه إحصاؤها إحصاء دقيقاً . وقد حاول أبو عبيدة أن يصنف فيها كتاباً فأحصى

---

(١) يا عمرو إلا تدع شتمى ومنقصتى   أضربك حيث تقول الهامة اسقونى
(ذو الإصبع العدوانى : المفضليات — المفضلية ٣١ البيت ١٩) .

(٢) يغار علينا واترين فيشتفى   بنا إن أصبنا أو نغير على وتر
قسمنا بذاك الدهر شطرين بيننا   فما ينقضى إلا ونحن على شطر
(التبريزى : شرح ديوان الحماسة ٢ / ٣١٣ — طبعة محمد محيى الدين عبد الحميد) .

...يا ألفاً ومائتين ، ومما يؤسف له أن هذا الكتاب قد فُقِد . وكذلك فقد كتاب صنفه أبو الفرج الأصفهانى قالوا عنه إنه استغرق ألفاً وسبعمائة يوم . ولكن مصادر العصر التاريخية والأدبية احتفظت بكثير منها ، فقد أعاد أبو عبيدة محاولته فى شرحه لنقائض جرير والفرزدق فرصد فيه طائفة كبيرة منها ، وكذلك فعل أبو الفرج فى الأغانى ، والتبريزى فى شرحه الحماسة ، وأفرد ابن عبد ربه فى العقد الفريد ، وابن الأثير فى الكامل ، والنويرى فى نهاية الأرب ، فصولا طويلة لها ، وجمع الميدانى فى مجمع الأمثال عدداً كبيراً منها بلغ مائة واثنين وثلاثين يوماً . وقد اعتمد الدكتور جواد على على هذه المصادر وعلى غيرها من المصادر التاريخية والأدبية ، وجمعها وأفرد لها فصلا كاملا فى كتابه القيم الضخم « المفصّل فى تاريخ العرب قبل الإسلام »(١) .

ومن بين هذه الحروب التى تحولت معها الجزيرة العربية فى هذا العصر إلى أتون ملتهب لا تخمد ناره ، وبركان ثائر لا يهدأ فورانه ، تبرز حربان كبيرتان شغلتا الجزيرة سنين طويلة ، وكأنهما — مع الاعتذار عن التساهل فى التعبير — « الحربان العالميتان » اللتان شهدهما العصر الجاهلى : حرب البسوس وحرب داحس والغبراء ، واللتان يقال — فى شىء من المبالغة بدون شك — إن كلا منهما استمرت أربعين سنة(٢) .

ولا تأتى أهمية هاتين الحربين من هذا الجانب التاريخى فحسب ، وإنما تأتى أيضاً من جانب آخر أشد أهمية للباحثين فى تاريخ هذا العصر الأدبى ، فقد شهدت هاتان الحربان تطوراً فى حياة الشعر الجاهلى ، وانتقالا به من مذهب فنى إلى مذهب آخر ، فهما لذلك تمثلان نقطتى تحول فى حياة هذا الشعر أو منعطفين بارزين على طريق تطوره الفنى .

---

(١) الفصل ٥٤ من الجزء الخامس من ص ٣٣٣ — إلى ص ٣٩٨ (الطبعة الأولى — بيروت ١٩٧٠) .

(٢) انظر المرجع السابق ٥ / ٣٥٥ .

فقد شهدت حرب البسوس بداية عصر القصيدة العربية التى تكاملت لها تقاليدها ومقوماتها الفنية ، كما شهدت حرب داحس والغبراء ازدهار مدرسة الصنعة الجاهلية واستقرار تقاليدها ومقوماتها ، على نحو ما رصدنا ذلك فى دراستنا لأولية الشعر الجاهلى وما بعد الأولية(١) . فلم تكن هاتان الحربان دورتين من دورات الصراع الحربى فى تاريخ الجزيرة العربية القديم فحسب ، ولكنهما كانتا أيضاً دورتين من دورات التطور الفنى للشعر فى المجتمع الأدبى لهذه الجزيرة .

ومع نهاية العصر الجاهلى ، وبداية العصر الإسلامى ، شهدت الجزيرة العربية آخر حرب من حروبها الجاهلية حين اصطدمت بعض القبائل العربية فى المناطق الشرقية منها بجيش من جيوش الإمبراطورية الفارسية فى يوم من أيام العرب المشهودة ، وهو يوم ذى قار ، وسجلوا فيه — لأول مرة فى تاريخهم — أول نصر لهم على الإمبراطورية العريقة ، إرهاصاً مبكرا للنصر النهائى الذى سجله المسلمون بعد ذلك فى عصر الخليفة عمر بن الخطاب ، والذى قضى القضاء الأخير على هذه الإمبراطورية ، وفتح الطريق أمام الإسلام ليرفع راياته على المناطق الشرقية من العالم القديم . ولم تكن هذه الحرب جسراً عبر عليه العرب من جزيرتهم المغلقة عليهم إلى العالم المفتوح من حولهم فحسب ، ولكنها كانت أيضاً جسراً عبر عليه الشعر العربى من عصر أدبى إلى عصر آخر ، مسجلا بذلك بداية رحلته الفنية من الكلاسيكية الجاهلية القديمة إلى الكلاسيكية الإسلامية الجديدة التى شهدها عصر المخضرمين وشعراء القرن الأول الهجرى .

---

(١) انظر الدراستين الثانية والثالثة من هذه الدراسات .

(٣)

أما حرب البسوس(١) فقد اشتعلت بين قبيلتي بكر وتغلب في أواخر القرن الخامس الميلادي ، وكان الصراع منذ بداية هذا القرن – بل من قبل بدايته – على أشده بين القبائل اليمنية والقبائل العدنانية ، نتيجة لزحف بعض القبائل اليمنية نحو الشمال إلى إقليم تهامة بين ساحل البحر الأحمر وجبال الحجاز الذي كان موطن العدنانيين القديم ، وفرض سيطرتها عليه . ومنذ هذا التاريخ بدأت القبائل العدنانية محاولاتها الجاهدة لتحرير أرضها من الحكم الأجنبي . وتولى قيادة حرب التحرير في مراحلها الأخيرة كُلَيْب ابن ربيعة سيد قبائل ربيعة الذي استطاع أن ينتزع النصر من الغاصبين الجنوبيين ، ويضع نهاية للحكم اليمني للمنطقة . وقدّر العدنانيون لكليب الدور الذي قام به في هذه الحرب حتى تم النصر النهائي فيها على يديه ، فاجتمعوا عليه وبايعوه ملكاً عليهم ، أو – كما يقول الأخباريون – « جعلوا له قَسْم الملك وتاجه وتحيته وطاعته » ودانت مَعَدّ كلها له بالطاعة ، فأخذ شيء من الزهو بداخله ، ثم أخذ يستبد به حتى انتهى به إلى طاغية مستبد يمارس حكماً دكتاتوريا ضاقت به نفوس القبائل التي دانت له بالطاعة ، « يحمي مواقع السحاب فلا يُرْعَى حماه ، ويجير على الدهر فلا تُخفر ذمته » ويقول وحش أرض كذا في جواري فلا يهاج ، وصيد ناحية كذا في حماي

---

(١) تختلف أخبار هذه الحرب – شأنها في ذلك شأن كل أيام العرب – بين المصادر المختلفة ، وقد اعتمدت في أخبارها بصفة أساسية على مصدر قديم هو العقد الفريد ٥ / ١٥٠ وما بعدها (طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٦) ، ومرجع حديث هو المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ٥ / ٣٤٥ وما بعدها (طبعة بيروت ١٩٦٠) .

فلا يَصيد أحد منه شيئاً ، ولا تورَد إبل أحد مع إبله ، ولا توقد نار مع ناره ، ولا يمر بين يديه أحد إذا جلس ، ولا يحتبي أحد في مجلسه غيره ، حتى ضربت العرب به المثل فقالوا « أعز من كليب وائل » .

وكان كليب قد تزوج من جليلة بنت مُرَّة إحدى بنات ذُهْل بن شيبان البكرية ، وكان لها عشرة إخوة أصغرهم يدعى جساساً . ونزلت خالة لجساس اسمها البسوس مجاورة له ، وكانت لها ناقة يقال لها سراب مرت بها إبل لكليب ذات يوم وهي معقولة بفناء بيتها في جوار جساس ، فنازعت عقالها حتى قطعته ، واختلطت بالإبل حتى انتهت معها إلى حوض ماء لكليب ، فأنكرها ورماها بسهم اخترق ضرعها ، فنفرت وهي ترغو وقد اختلط لبنها بدمها . فلما رأتها البسوس ألقت خمارها عن رأسها وصاحت تستنجد بجساس الذي ثارت ثائرته ، فانطلق ومعه فتى من قومه حتى دخلا على كليب حماه . وبين غضب جساس وغرور كليب طعن الفتيان كليباً برمحيهما فخر صريعاً .

وروِّعت معدّ لمصرع سيدها ، وارتفعت صيحات الثأر على كل لسان ، وأسرع المهلهل أخوه من دنيا اللهو التي كان يعيش فيها إلى قومه ليحمل على عاتقه عبء معركة الثأر التي صمم على إشعالها . أما جليلة فقد وقعت بين شق الرحى ، بين أخيها القاتل وزوجها القتيل ، ولم تطع في غمرة الصدمة وحساسية الموقف أن تحدد موقفها . وقضت فترة من الزمن تعاني صراعاً نفسياً شديداً بين البقاء مع قوم زوجها أو الرحيل إلى قومها . ثم حسمت أمرها وقررت الرحيل ، ونذر العاصفة العاتية تلوح في الأفق .

ولم تلبث الحرب أن اشتعلت ، وانقسمت قبائل ربيعة على أنفسها ، فانضمت قبائل منها إلى تغلب ، واعتزلت قبائل أخرى القتال ، ووقفت شيبان تحارب وحدها . وتعددت الأيام بينها وبين تغلب وحلفائها حتى بلغت أحد عشر يوماً عقد لواء النصر في أكثرها لتغلب ، ثم أخذت كفتها تشيل عندما تدخل الحارث بن عُبَاد سيد بكر في القتال ، وكان

قد اعتزله منذ بدايته . ففي مرحلة متأخرة من الحرب بعد أن تفانت الأحياء اجتمعت قبائل بكر وطلبوا إلى الحارث التدخل لوضع نهاية لها ، فأرسل ابنه بُجَيْرا إلى المهلهل في محاولة للصلح ، ولكن المهلهل الذي بدا كأنما أسكرته نشوة النصر قتل بجيرا وقال له : بُؤ بشِسْع نعل كليب . وثارت ثائرة الحارث وقرر أن يدخل المعركة .

وبدخول الحارث القتال بدأ ميزان المعركة يتغير ، فقد توالت انتصارات بكر بقيادته ، وبدت نُذُر الهزيمة تلوح لتغلب في الأفق ، ثم أخذت تقترب حتى طوت المهلهل في ظلماتها ، فقرر أن يرتحل بأهله بعيداً عن قومه يجرر أذيال الهزيمة ، واضطربت الحياة به فترة من الزمن ، وشهدته صحراء نجد يتنقل ضائعاً في آفاقها البعيدة ، تارة نحو اليمن وتارة نحو العراق . ثم تكون النهاية ، ويودع البطل الحياة بعيداً عن ديار قومه الذين طالما خاض بهم غمار النصر .

ولم تتوقف الحرب بعد موته ، فقد ظلت بقايا من الجمر الخامد تتوقد من حين إلى حين حتى أنهكت الحرب الفريقين ، فسعى بعض أشرافها إلى ملك كندة الحارث بن عمرو ليقبل وساطته بينهما . وتنجح وساطة الملك ، وتضع الحرب أو زارها في أواخر القرن السادس بعد أن استمرت — فيما يقال — أربعين سنة . ويسدل الستار على « الحرب العظمى الأولى » .

(٤)

وأما حرب داحس والغبراء(١) فقد دارت رحاها فى أواخر العصر الجاهلى بين قبيلتى عبس وذبيان . والرواة على أن سبب هذه الحرب رهان على سباق الخيل بين سيدين من سادات القبيلتين . ومن الحق أن هذا الرهان كان السبب المباشر لها ، ولكن من الحق أيضاً أن وراء هذا السبب أسباباً أخرى غير مباشرة كانت تعمل على شحن النفوس بالأحقاد ، وتهيئة الجو المتوتر بين القبيلتين للانفجار ، وأن هذا الرهان لم يكن — فى الحقيقة — إلا الشرارة التى فجرت النار التى كانت كامنة تحت رماد هذا الجو المتوتر . فقد كان التنافس بين القبيلتين قبل اشتعال الحرب يتصاعد لأسباب سياسية واقتصادية : كانت السيادة فى عبس ، وكانت ذبيان تنازعها هذه السيادة ، ولعلها كانت تطمع فى انتزاعها منها ، وكان حجم القبيلتين يتزايد ويتسع ، والمراعى المشتركة بينهما تضيق دون أن تتسع لها معاً ، وكان الصدام بينهما يبدو حتمياً فى يوم من الأيام .

وجاء هذا اليوم حين تنازع سيدان منها ، حَمَل بن بدر سيد ذبيان وقيس بن زهير سيد عبس ، على خيل لها أيها تسبق . وتراهن السيدان على سباق بين داحس جواد لقيس بن زهير والغبراء فرس لحمل بن بدر . وكان الرهان بينهما على مائة بعير ، ومنتهى الغاية مائة غَلْوة(٢) ، والإضمار(٣) أربعين ليلة . وبدأ السباق ، وأكمن حمل فتيانا من قومه على طريق الفرسين

---

(١) اعتمدت فى أخبار هذه الحرب أساسيا — كما اعتمدت فى أخبار الحرب السابقة — على العقد الفريد ٥ / ٢١٣ وما بعدها ، والمفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام ٥ / ٣٦٠ وما بعدها .

(٢) الغلوة : مقدار رمية السهم .

(٣) الإضمار : إعداد الخيل للسباق .

حمل مقربة من الغاية ، وأمرهم إن جاء داحس سابقا أن يردوا وجهه عن الغاية . وفعلا سبق داحس وأوشك أن يفوز في السباق ، فوثب فتيان ذبيان في وجهه وردوه عن الغاية فسبقت الغبراء . ومضى حمل يطالب قيسا بالرهان ، ورفض قيس أن يعترف بنتيجة السباق أو أن يدفع الرهان . وفي ثورة من الغيظ الذي كان يستبد به قتل مالكَ بن حُذَيفة بن بدر — ابنَ أخي حمل — الذي كان رسول ذبيان إليه . وثارت ذبيان لقتيلها ، وأوشكت الحرب أن تندلع بين القبيلتين ، ولكن جماعة من حكماء عبس اجتمعوا في محاولة لوأد الفتنة في مهدها ، واحتملوا دية مالك مائةَ ناقة عُشَراء قبضها أبوه . وسكن الناس وهدأت ثائرتهم . ولكن حذيفة لم يكد يعلم أن مالك ابن زهير العبسي — أخاقيس — قد نزل بأرض ذبيان حتى عدا عليه وقتله ، فقالت عبس : مالك بن زهير بمالك بن حذيفة ، وردوا علينا مالنا . وأبى حذيفة أن يرد شيئا . وثارت ثائرة عبس ، ولم تلبث الحرب أن اشتعلت بين القبيلتين . ثم لم تلبث أن اتسع نطاقها حين أخذ حلفاء من قبائل أخرى ينضمون إليها ، فانضمت قبائل عامر إلى عبس ، وانضمت قبائل تميم وأسد إلى ذبيان .

وطال أمد الحرب ، وتعددت أيامها ، وكثر قتلاها . وساعدت العصبياتُ القبلية والثارات التي كانت تطالب بمزيد من الدماء على استمرار اشتعالها وزيادة توهجها ، وأوشكت القبائل أن تتفانى . وظهر على مسرح الأحداث الدامية سيدان من ذبيان — من بني غَيْظ بن مُرّة — وهما هَرِم ابن سنان والحارث بن عوف ، وأبديا استعدادهما للتدخل بين القبيلتين لوضع نهاية لهذه الحرب الرهيبة على أساس أن يتحملا ديات القتلى التي بلغت ثلاثة آلاف بعير يدفعانها منجّمة لأولياء الدم على مدى ثلاث سنوات . وتم الصلح بين القبيلتين في سوق عكاظ بحضور هيئة المفاوضات تضم كبار رجالها ، وهدأت الحرب .

ولكن يبدو أن بعض بطون ذبيان لم تكن راضية عن الصلح ، فلم يدخل بعض أبنائها مع سائر الناس فيه ، وكان من بين هؤلاء الرافضين

حُصَيْن بن ضَمْضَم المرّى ، وكان أخوه هرم بن ضمضم قد قُتِل قبل الصلح ، قتله ورد بن حابس العبسى ، والمعروة بن الورد أبى الصعاليك . فحلف حصين ألا يغسل رأسه حتى يقتل ورداً أو رجلا من عشيرته ، وأخفى ذلك فى نفسه ولم يطلع عليه أحداً . وحانت الفرصة له حين نزل به أحد بنى غالب عشيرة ورد فقتله . وثارت ثائرة عبس ، وركبوا نحو الحارث ابن عوف يريدون قتله بقتيلهم ، وأوشك الشر أن يستطير بين القبيلتين مرة أخرى ، وأوشكت الحرب أن تتجدد ، لولا أن السيدين هرم بن سنان والحارث بن عوف تدخلا مرة أخرى لإنقاذ الموقف المتردى ، وأبديا استعدادهما لدفع دية القتيل ، وأرسل الحارث ابنه إلى عبس ضمانا لذلك . وقبلت عبس الدية ، وتم الصلح النهائى بين القبيلتين ، ووضعت الحرب أوزارها بعد أربعين سنة طاحنة . وأسدل الستار على مسرح الأحداث ، وانتهت « الحرب العظمى الثانية » .

وكما أظهرت حرب البسوس بطلها المهلهل أظهرت حرب داحس والغبراء بطلا آخر : عنترة العبسى ، وكما نسجت الأساطير حول المهلهل حتى تحول إلى بطل أسطورى للحمة شعبية ، ملحمة « الزير سالم » ، نُسِجت الأساطير أيضاً حول عنترة حتى تحول إلى بطل أسطورى لملحمة شعبية أخرى ، ملحمة « عنتر بن شداد » . وهما أشهر ملحمتين سجلهما الأدب الشعبى العربى عن العصر الجاهلى .

(٥)

وأما يوم ذى قار(١) فقد كان آخر حرب شهدها العصر الجاهلى . دارت رحاه وقد أخذ فجر الإسلام يبزغ فى الأفق مؤذنا بتطور ضخم فى حياة الجزيرة العربية . وربما كان تاريخه — كما رجح نولدكه — بين سنتى ٦٠٤، ٦١٠ للميلاد . وترجع أهميته إلى أنه أول نصر انتزعه العرب من بين أنياب الفرس ، وكأنما كان إرهاصا للنصر النهائى الذى سجلته الدولة العربية فى زحفها الخاطف فى بداية عصر الفتوح الإسلامية على الإمبراطورية الفارسية. ولم يكن يوم ذى قار يوما واحداً أو معركة واحدة ، ولكنه كان سلسلة من المعارك خاضها العرب ضد الفرس ثم ختمت بهذا اليوم حيث دارت المعركة الفاصلة التى توجت بالنصر الأخير .

وكانت الشرارة الأولى فى أيام حكم النعمان بن المنذر ملك الحيرة فى عصر كسرى أبرويز ملك فارس حين ساءت العلاقات بينهما ففر النعمان نجاة بحياته من كسرى ، وولى كسرى على الحيرة إياس بن قبيصة الطائى . وقضى النعمان فترة يتنقل بين أحياء العرب حتى أشارت عليه زوجته المتجردة بأن يعود إلى كسرى ويحتذر إليه ويصلح ما فسد بينهما . واستقبله كسرى ولكنه ألقى به فى السجن حتى مات ، وتذكر بعض الروايات أنه قتله . وكان النعمان قد أودع دروعه وسلاحه عند سيد شيبان — هانىء بن قبيصة — وخلّف فى حمايته ابنته هندا ، فطالبه كسرى بأن يسلّمه ودائع النعمان ، وأبى هانىء أنه يخون الأمانة ، وغضب كسرى وقرر إعلان الحرب على بكر بن وائل ، وأرسل إليهم يخيرهم بين ثلاث : أن يسلموه تراث

---

(١) اعتمدت فى حديثى عن هذا اليوم — كما اعتمدت فى حديثى عن الحربين السابقتين — على العقد الفريد ٥ / ٢٦٠ وما بعدها ، والمفصل ٣ / ٢٩٣ وما بعدها . وذو قار ماء لبكر بن وائل قريب من الكوفة .

النعمان ، أو يجلوا عن ديارهم إلى الصحراء ، أو يأذنوا بالحرب . ورفضت بكر الإنذار ،واستقر رأيها على القتال دفاعا عن كرامتها وأرضها .

ويعث كسرى بجيش ضخم يبلغ ألفا من الأساورة ، وجنّد معه عدداً من أبناء القبائل العربية الموالية له . واشتعلت نيران الحرب ، واستبسل البكريون ومن انضم إليهم من القبائل العربية التي خرجت معهم . وخرجت معهم نساؤهم ليزدن من حماستهم ، « وضرب الله وجوه الفرس — كما يقول ابن عبد ربه(١) — فانهزموا ، فأتبعهم بكر حتى دخلوا السواد في طلبهم يقتلونهم » . وتعالت في أرجاء المنطقة الشرقية من الجزيرة العربية صيحات النصر ، ورددت آفاق الجزيرة أصداء هذه الصيحات في كل مكان ، وقال النبي صلى الله عليه وسلم : « اليوم أول يوم انتصفت فيه العرب من العجم ، وبي نصروا »(٢) . وعاشت الجزيرة أفراحها ، وانطلقت قيثار الشعراء تعزف ألحان النصر الذي أعاد للعرب كرامتهم ، وأنقذ أرضهم من الاحتلال الأجنبي الذي كان ينتظرها ، استهلالاً رائعا للنصر النهائي الذي سجله الإسلام في بداية عصر الفتوح المظفرة . ومن بين هؤلاء الشعراء يلمع اسم الشاعر الكبير الأعشى الذي سجل في شعره هذا النصر العربي في إحساس عميق بالعروبة وفخر عريض بها .

وفي ظني أن المسألة لم تكن مجرد نزاع بين كسرى والنعمان وهانئ ابن قبيصة ، وإنما كانت أعمق من هذا ، وأن وراء هذا السبب المباشر أسبابا أخرى مهدت لهذه الحرب ، وأعدت المسرح للأحداث الدامية ، فقد كانت العلاقات بين إمارة الحيرة في هذه المرحلة من تاريخها وبين الإمبراطورية الفارسية قد أخذ يصيبها شيء من الفتور ، وكأنما أحس الفرس أن نفوذهم السياسي في هذه المنطقة قد أخذ يتقلص مما شجع القبائل العربية النازلة بها والتي كانت تدين لهم بالولاء على التمرد عليهم ، فرأوا أن

---

(١) العقد الفريد ٥ / ٢٦٤ .
(٢) المصدر السابق ٥ / ٢٦٢ .

يقوموا بعمل يستردون به نفوذهم المهدد ، ويثبتون به أقدامهم فوق الأرض التي أخذت تهتز من تحتهم ، فكانت هذه الحملة الحربية التي لم يكن يراد بها — في تصوري — تأديب هانئ الشيباني بقدر ما كان يراد بها أن تكون « حملة تأديبية » للقبائل العربية في المنطقة كلها التي استغلت هذا هذا الموقف السياسي المتدهور .

وهكذا أسدل الستار على آخر حرب شهدتها الجزيرة العربية في العصر الجاهلي ، وأخذ المسرح الذي كان كل شيء يتغير فوقه يستعد لاستقبال المجاهدين المسلمين يحملون رايات الدين الجديد ليرفعوها فوق أرجاء العالم القديم .

(٦)

فالظاهرة التي تلفت النظر أن هذه الحروب الثلاث — كما تمثل معالم بارزة على طريق التاريخ السياسي للعصر الجاهلي — تمثل أيضاً معالم بارزة على طريق التاريخ الأدبي لهذا العصر ، فقد أظهرت هذه الحروب — من ناحية — مجموعة من الشعراء الكبار سجلوا أحداثها ، ورصدوا أيامها ، وساروا في مواكب انتصاراتها ، وسهروا معها ليالي هزائمها ، وصحوا معها على صيحات الثأر والانتقام ، كما عملت — من ناحية أخرى — على إنضاج القصيدة العربية ،وتأصيل تقاليدها ، واستكمال عناصرها ومقوماتها، وتحديد اتجاهاتها ومذاهبها الفنية ، وإتاحة الفرصة لها للتطور والتجدد واستمرار الحياة .

ومن الحق أن أيام العرب كلها واكبتها حركة فنية تواصلت خطواتها على امتداد هذه الأيام ، وأظهرت أعداداً من الشعراء لا حصر لها ، حتى لتبدو حقيقةً مقررة أن الشعر الجاهلي لم يزدهر إلا في مواكب هذه الأيام، ولم ينضج إلا فوق نيرانها المتأججة ، وكأنما كانت ربة الشعر العربي رفيقة ملازمة لإله الحرب ، لا تتخلف عن صيحته ، ولا تتوانى عن تلبية ندائه، ولا تصحو إلا على أبواقه الصارخة وطبوله المدوية . ولعل هذا الارتباط الوثيق بين الشعر الجاهلي والحرب هو الذي جعل ملهمة الشعر التي تراءت في خيال الإغريق ربة رقيقة حالمة فوق قمم « الأولمب » المقدسة،تتراءى في خيال العرب شيطاناً مريداً معربداً في ظلمات وادي عبقر الرهيب . وقديماً علل ابن سلام قلة الشعر في مكة في العصر الجاهلي باستقرار الحياة فيها وضعف النزعة الحربية في نفوس أهلها ، أو — على حد عبارته —

ولم تكن بينهم ثائرة ولم يحاربوا »(١) . ومن قبل ابن سلام على الأصمعي لضعف شعر حسان بعد الإسلام بأن « الشعر نكد لا يصلح إلا في الشر »(٢) .

كل هذه حقائق مقررة ثابتة كان الرواة والنقاد القدماء يدركونها إدراكاً واعياً جعلهم يقررون – بحق – أن الشعر ديوان العرب . ولكن من الحق أيضاً أن هذه الحروب الثلاث لها وضعها المتميز في تاريخ الأيام الجاهلية ، فطول أمد الحربين الأولى والثانية – حرب البسوس وحرب داحس والغبراء – أتاح للشعراء فرصة واسعة للحركة على امتداد الطريق الطويل ، كما أعطى الشعر فرصة مثلها للنضج والتطور ووضوح الرؤية الفنية لاتجاهاته ومذاهبه . وتوقيت الحرب الثالثة – حرب ذي قار – في مرحلة الانتقال بين العصر الجاهلي والعصر الإسلامي يكسبها أهمية خاصة ، لا من الناحية السياسية فحسب ، ولكن أيضاً من الناحية الأدبية ، لأنها وقعت في هذه المرحلة الحاسمة في تاريخ الأدب العربي التي شهدت حركة الشعر في انتقاله من الكلاسيكية الجاهلية إلى الكلاسيكية الإسلامية عبر عصر المخضرمين ، كما شهدت البدايات الأولى لتجديد القصيدة الجاهلية ، وبزوغ الفجر الجديد للقصيدة الإسلامية .

وفي دراسة أولية الشعر الجاهلي ودراسة ما بعد الأولية(٣) لاحظنا أن حرب البسوس هي التي شهدت ميلاد القصيدة العربية بعد أن تجاوزت مرحلة المقطوعة ومن قبلها مرحلة الرجز ، أو هي – بعبارة أخرى – البداية الحقيقية لعصر التاريخ الأدبي الثابت الصحيح للشعر الجاهلي بعد أن تجاوز عصر ما قبل هذا التاريخ الذي يمثل مرحلة طفولة هذا الشعر الضائعة

---

(١) طبقات فحول الشعراء ٢١٧ (دار المعارف) . والثائرة : العداوة تقع بين القوم فتثير الشر بينهم .

(٢) انظر ابن حجر : أسد الغابة ٢ / ٤ (طبعة مصر) .

(٣) الدراسة الثانية والدراسة الثالثة من هذا الكتاب .

فى ظلمات التاريخ البعيد لجزيرة العربية التى مازالت أكثر معالمه غامضة مجهولة أو ثابتة مضطربة ، وبخاصة تاريخ العرب الشماليين . ولاحظنا أيضاً أن الرواد الأوائل للشعر الجاهلى كانوا من المعاصرين لهذه الحرب ، بل كانوا من المشاركين فى أحداثها : المهلهل وجليلة والحارث بن عباد والفِنْد الزِّمّانى ومعاصريهم من شعراء هذه الحرب الذين أظهروا القصيدة العربية لأول مرة فى التاريخ على مسرح الحياة الأدبية الجاهلية .

ولاحظنا بعد ذلك أن عصر ما بعد البسوس هو الذى شهد ازدهار مدرسة الطبع الجاهلية التى بلغت قمة نضجها على أيدى شعراء هذه المرحلة الكبار : امرئ القيس وعَبِيد وعلقمة وطرفة والمرقشين وأضرابهم من شعراء هذا الجيل الثانى فى حياة الشعر الجاهلى الذين أصلوا لهذه المدرسة ، واستقرت على أيديهم تقاليدها الفنية ، وأخذت القصيدة العربية فى نماذجهم الناضجة شكلها التقليدى الثابت ، واكتملت لها مقوماتها وعناصرها الفنية ، وهى النماذج التى حدّدت للشعراء من بعدهم معالم الطريق ، ووجّهت خطواتهم على امتداد مسالكه .

ولاحظنا أنه — مع ازدهار مدرسة الطبع فى هذه المرحلة — ظهرت بدايات مدرسة الصنعة على أيدى أولئك الرواد الذين انتقلوا بالقصيدة العربية من بنائها الفطرى العفوى البسيط إلى بناء أشد تعقيداً بدأ العمل الفنى يتحول معه إلى صنعة دقيقة محكمة وفق مقاييس ثابتة مقررة ، والذين استطاعوا أن يحولوا مجرى النهر الذى كان الشعر الجاهلى يتدفق فيه إلى مجرى جديد شقته أيديهم القادرة البارعة ، وبذلت فى سبيله كثيراً من الجهد والعناء وتضبح الجبين . فى هذه المرحلة — مرحلة ما بين الحربين — ظهر الطفيل الغنوى ، وظهر أوس بن حَجَر ، الرائدان الأولان لهذه المدرسة اللذان رسما لتلاميذها الصورة الجديدة للقصيدة العربية .

حتى إذا ما اشتعلت نيران الحرب الثانية — حرب داحس والغبراء — كانت مدرسة الصنعة قد تم نضجها ، واستقرت لها تقاليدها الفنية ، واكتملت

مقومات مذهبها الجديد . وفى غمرات الوقائع الرهيبة التى خاضتها القبائل التى شاركت فى هذه الحرب ، وفى فترات الهدنة التى تخللت هذه الوقائع ، لمع الشاعران الكبيران اللذان يمثلان القمة التى وصلت إليها هذه المدرسة فى صنعتها الفنية : عنترة شاعر الحرب الذى يمثل القمة الفنية لصناعة التشبيه التمثيلى بين شعرائها(١) ، وزهير شاعر السلام الذى يمثل القمة الفنية لصناعة الاستعارة بينهم(٢) ، فعلى أيديهما وفى مدرجهما الفنية وصلت الصورة التشبيهية الصورة الاستعارية إلى أرفع مستوى لها عرفه الشعر الجاهلى . ومعهما ظهر النابغة الذبيانى الذى يمثل قمة أخرى من قمم هذه المدرسة .

وعلى امتداد الطريق الفنى الذى سلكه الشعر الجاهلى بين هذه الحرب ويوم ذى قار توالى ظهور الشعراء الذين يمثلون المدرستين ، وبدأت طلائع مدرسة التقليد فى التقدم إلى الساحة الفنية التى اختلط فيها المذهبان(٣) ، وهى المدرسة التى تمثل المرحلة الثالثة والأخيرة من مراحل تطور الشعر الجاهلى . حتى إذا ما بلغنا أواخر العصر الجاهلى ، ودارت رحى ذى قار ، وسجل العرب نصرهم الأول على الفرس ، كانت هذه المدرسة قد بلغت قمتها على أيدى الجيل الثالث من شعراء العصر الجاهلى الذى يمثل خليطاً من الجاهليين الخلّص ومن المخضرمين . وهو الجيل الذى يمثله فى أرفع قمة له الثلاثة الكبار : الأعشى من الجاهليين ، ولبيد وحسان من المخضرمين . وعلى هذا الجيل ظهر الإسلام ، وأشرقت الجزيرة العربية بنور ربها ، وأسدل الستار على العصر الجاهلى .

---

(١) انظر : ٨٧ وما بعدها من هذا الكتاب .

(٢) انظر : ٩٣ وما بعدها .

(٣) انظر : ٩٨ وأيضا : ٣١٨ .

(٧)

فى ضوء هذه الرؤية الجديدة لحركة الشعر فى العصر الجاهلى أتقدم — لأول مرة فى تاريخ دراسة الأدب العربى — بنظرية جديدة لتقسيم هذا العصر إلى ثلاثة عصور أدبية ، يمثل كل منها خطوة متميزة على الطريق الفنى الذى تحرك الشعر فيه ، وتحددها هذه الحروب الكبرى الثلاث ، معتمداً فى ذلك على النظرية الجديدة التى انتهيت إليها من الربط بين الحركة الفنية لهذا الشعر على امتداد مراحله الثلاث — الطبع والصنعة والتقليد — وبين هذه الحروب . وهى نظرية لا تصدر عن فراغ ولا تقوم على أساس نظرى ، وإنما تصدر عن الواقع الذى عاشه الشعر الجاهلى على امتداد تاريخه الثابت اليقينى منذ حرب البسوس حتى يوم ذى قار ، وتقوم على أساس نصىّ يتخذ من تحليل النصوص تحليلا فنياً مقياساً له .

العصر الأول عصر البسوس الذى شهد ميلاد القصيدة العربية لأول مرة فى تاريخ الشعر العربى عند المهلهل ومعاصريه من شعراء هذه الحرب . وهو عصر يمتد ليغطى فترة ما بين الحربين حيث تم نضج مدرسة الطبع الجاهلية التى تكاملت على أيدى شعرائها ، امرئ القيس وأضرابه ، تقاليد هذه القصيدة ، وأخذت شكلها النهائى الذى استقر لها بعد ذلك ، كما ظهرت فيه طلائع مدرسة الصنعة وروادها الأوائل : الطفيل الغنوى وأوس بن حجر وأضرابهما ممن شاركوا فى تحويل نهر الشعر العربى من مجراه القديم إلى المجرى الجديد الذى حفرته عبقرياتهم المبدعة الخلاقة .

والعصر الثاني عصر داحس والغبراء الذي شهد ازدهار مدرسة الصنعة التي بدأت طلائعها في تحويل نهر الشعر الجاهلي من مجراه القديم إلى مجراه الجديد في فترة ما بين الحربين ، ثم سكّنت أدواتها لشعراء هذه الحرب يعكفون عليه ، يصقّلونه ويؤصلون لتقاليده ويرفعون من قواعده ، حتى بلغت المدرسة الجديدة على أيديهم قمة نضجها : زهير وعنترة والنابغة وأضرابهم ممن التزموا في شعرهم بتقاليد هذه المدرسة .

والعصر الثالث عصر ذي قار الذي يمثل أواخر العصر الجاهلي من نهاية الحرب الثانية حتى ظهور الإسلام . وفيه ظهرت مدرسة التقليد التي استطاعت أن تتمثل تمثلا واضحاً تقاليد المدرستين السابقتين ، وأن تستوعب التراث الخصب الذي خلّفه شعراؤها ، وأن تستغل الرصيد الثريّ الذي احتفظت به خزائن الرواة والشعراء — رصيد المدرستين — استغلالا حققت به موازنة بارعة بينهما ، ارتفع بها التقليد القائم على وعي دقيق بتقاليد الشعر الجاهلي ، وخبرة واسعة باتجاهاته ومذاهبه ، إلى أعلى قمة شهدها بعد رحلته الطويلة منذ أن بدأ خطوته الأولى مع حرب البسوس إلى أن ألقى عصاه السحرية مع يوم ذي قار ، ليبدأ بعد ذلك رحلة جديدة مع عصر جديد . وهي قمة استقر فوقها شعراء الجيل الثالث الكبار الذين ظهر الإسلام عليهم وهم في قمة نضجهم الفني ، سواء منهم من آمن به ومن لم يؤمن : حسان ولبيد والأعشى وأمثالهم من شوامخ هذا الجيل .

* * *

هذه هي النظرية التي أدعو إليها ، والتي أراها قاعدة سليمة لدراسة الشعر الجاهلي دراسة منهجية دقيقة تحدد خطواته على الطريق الفني الذي تحرك فيه ، وتوضح اتجاهاته ومذاهبه الفنية التي تطور من خلالها ، وتباعد

بيننا وبين الاضطراب والتعثر فى متابعة حركته وضم شتاته فى تيه الصحراء السحيق وظلمات الزمن البعيد . وهى — على كل حال — محاولة جديدة تجتهد من أجل الوصول إلى الحقيقة ، والكشف عن الصورة الحقيقية لهذه المرحلة من تراثنا الأدبى العريق . وفى يقينى أنه لو توافرت جهودٌ جادة متأنية لدراسة العصر الجاهلى على أساسها لأتيحت لنا الفرصة لوضع حد لهذا الاضطراب فى تصور هذا العصر ، ولهذا الاختلاف بين الباحثين فى مناهج دراسته . وكل ما أتمناه أن تتاح لى فرصة لدراسة هذا العصر دراسة جديدة على أساس هذه النظرية .

***

الفهـرس